ج. ل. ستيان

الدراما الحديثة

بين النظرية والتطبيق

ترجمة:
محمد جمول

دراسات نقدية عالمية
٢٨

الإشراف الفني :
زهير الحمو
الخطـوط :
عبد الرزاق قصيباتي

الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق

دراسات نقدية عالمية

«٢٨»

ج. ل. ستيان

الدراما الحديثة

بين النظرية والتطبيق

ترجمة:
محمد جمول

منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٥

العنوان الأصلي للكتاب:

Modern drama in theory and practice

VOLUME 1
Realism and naturalism
VOLUME 2
Symbolism, surrealism and the absurd
VOLUME 3
Expressionism amd epic theatre

J.L. STYAN
Franklyn Bliss Snyder Professor of English Literature
Northwestern University

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS
Cambridge
London. New york. New Rochelle
Melbourne. Sydney 1981

الدرامـــــا الحـــــديثـــــة بين النظرية والتطبـــــيق
Modern drama in theory and practice
ج.ل. ســتيان ؛ ترجمــة محمــد جمــول . -
دمــشق وزارة الثـقـافـة، ١٩٩٥ . - ٦٥٠ ص ؛ ٢٤ سم . -
(دراسات نقدية عالمية ؛ ٢٨)

١- ٨٠٩٫٢ س ت ي د ٢- ٧٩٢٫٠١ س ت ي د
٣- العنوان ٤- العنوان الموازي ٥- ستيان ٦- جمول
٧- السلسلة

مكتبـة الأسـد

الايداع القانوني : ع - ١٤٣٠ / ٩ / ١٩٩٥

الجزء الأول

الواقعيّة والطبيعيّة

تقديم

تتزايد القناعة يوماً بعد يوم بأن طريقة الكتابة المسرحية لاتنفصل عن نوع المسرح الذي تكتب له. إن هذه المحاولة الجديدة في الكتابة تعمل على دراسة المسرحيات الحديثة الهامة، لاباعتبارها أعمالاً أدبية صرفه، وإنما من خلال عملية الإخراج والتمثيل. والغاية هي تتبع أثر بعض التفاعل بين الكاتب المسرحي والفنان المنفذ (وهذا تعبير يشمل كل العاملين في الانتاج: الممثلين والمخرجين، العاملين في الإضاءة والديكور) وموضوع الدراسة هو، بالمعنى الواسع، تأثير النظرية على الممارسة، والممارسة على النظرية. فكأي شكل فني، ترتقي الدراما أحياناً من خلال ثورات متتالية، إلا أنها دائماً تعتمد على اختبار الافكار لدى الجمهور مستفيدة من مجموع الخبرات المسرحية الماضية.

إن تاريخ المسرح هو تاريخ الثورة والتفاعل، حيث الأشكال الجديدة تتحدى القديمة. وتعمل الأشكال القديمة بدورها على التمهيد للجديد. إلا أن التسميات التي نستخدمها مثل الواقعية والرمزية وغيرها تعمل على طمس تفاصيل تاريخ الدراما والمسرح. مثل هذه التفاصيل لانجدها عادة في مباديء الكتابة المسرحية أو في البيانات الصادرة عن حركات معاصرة، وإنما يمكن استخلاصها من العمل اليومي على خشبة المسرح. وهكذا يجب أن نعتمد في إصدار أحكامنا على النتائج أكثر من النوايا، آخذين بعين الاعتبار أن العلاقة بين النظرية والممارسة هي علاقة صراع أكثر مما هي علاقة توافق: وكما يقول جون غسنر يجب أن ندرك «المسافة بين الممكن والطموح.»

ينبغي العودة إلى نسخة الملقن ونسخة الممثلين، ثم الملاحظات والنقد، المقابلات والمذكرات بالاضافة إلى نص المسرحية ذاتها كي نعرف ماحصل.

ولكي نتقبل فكرة مؤرخ الفن ي. هـ. غومبريتش، علينا أن ندرك أن الدراما موجودة في ردود أفعالنا تجاه العالم، وليس في العالم ذاته. وبناء على هذا الرأي، يدرك المشاهد أن الفروق التي يلاحظها على خشبة المسرح مابين الطبيعية المتجهمة في مسرحية «الحضيض»، مثلاً، وعنف الخيال الجامح عند إدواردبوند هي فروق قائمة بذاتها. إن سر الدراما الدائم يكمن في «اسلوبها»، في وجهة نظر الكاتب أو الممثل أو المشاهد. وإن هذا الاسلوب هو المكون الأساسي، كما يفترض، الذي يشكل العامل المشترك بين المسرحية وعرضها في الحالة النموذجية، باعتباره شرطاً ضرورياً للتواصل في العمل المسرحي. أكثر من ذلك، إذا كان إدراك الفنان للواقع مشروطاً بالعصر الذي يعيش فيه والأداة التي يستخدمها، فإن فهم الأسلوب يمكنه من فهم الاثنين معاً. ولذلك يتركز الاهتمام في هذه الدراسة، بشكل عملي، على نقاط الضعف والقوة في الدراما منذ بوشنر وفاغنر وزولا وإبسن، بشكل يساعدنا على فهم أنفسنا ومعرفة طرق تكون الإدراك لدينا.

وعلى كل حال تتداخل سمات العديد من الأساليب المختلفة ضمن مسرحية واحدة عند العرض، وينطبق ذلك، بشكل خاص، على هذا القرن الذي يمكنه الاعتماد على وفرة من تقاليد «المتحف الخيالي». من المستحيل، عملياً، العثور على مسرحية يمكن القول انها تمثل الواقعية الصافية أو الرمزية الخالصة.

ولذلك فإن أفضل الكتاب المسرحيين هم الذين يعتمدون على مصادر متعددة دوماً: إبسن واقعي ورمزي، سترندبيرغ يشمل كلا من الطبيعية والرمزية، وفي كتابة الدراما الرمزية يعتبر بيرانديللو مؤسس مسرح العبث، كما أن فايس يضع قسوة أرتو ضمن الإطار الملحمي البريختي، والأمثلة كثيرة في هذا المجال. وبشكل مماثل، نرى أن فناني المسرح مرنون: مايرخولد مؤسس التركيبية* هو الذي أخرج المسرحية الشهيرة «مفتش الحكومة»، كما

* التركيبية (في المسرح): اسلوب تجريدي يستخدم أشكالاً هيكلية بدلاً من الأثاث الحقيقي. اعتمده المؤلفون الروس في العشرينات من هذا القرن (وبستر)

أظهر جوفيه تفوقه في أعمال موليير جنباً إلى جنب مع «الآلة الجهنمية»، وقد قام بارو باخراج مسرحية «فيدر» بشكل جميل في الوقت الذي كان فيه يبدي تفهماً وإعجاباً كبيرين تجاه تشيخوف.

توضيح أخير: لكي نسير في طريق واضحة المعالم عبر غابة من التافصيل، عملنا على تقديم كتاب الدراما الحديثة من خلال ثلاث مقالات موسعة عن الواقعية والرمزية والتعبيرية مع تطورات الاخيرتين منها إلى السريالية، العبثية والمسرح الملحمي. وتتركز البحوث على الأعمال المتميزة في التاريخ الحديث بحيث نكون على أكبر قدر من الدقة الممكنة. قد يبدو، بشكل ما، من غير المقبول ظهور هذه المقالات منفصلة بشكل يظهر التاريخ في هذا المجال مقسماً تقسيماً مصطنعاً، إلا أن تتبع العديد من بنى الأفعال وردود الأفعال المتنافسة بين خشبة المسرح والجمهور يجعل الصلات المكتشفة في هذا التاريخ شيئاً جديراً بالاهتمام. وفي كل الأحوال، أملي كبير في أن يكون ماقدمته مساهمة مفيدة لتأسيس نقد درامي يركز على خشبة المسرح، معتمداً الجانب العملي والنظري كأساس لتاريخ المسرح.

ج. ل. سيتان

١ ـ الثورة الطبيعية

إن كلمة «واقعي» تعبير زلق في النقد المسرحي. ففي عام ١٩٠٩ وبعد أن كانت أفضل المسرحيات الواقعية قد كتبت اشار ادوارد غوردون غريغ في كتابه «حول فن المسرح «إلى أن تكلف الممثلَيْن كيمبل قد انتهى عند إدموند كين الأكثر طبيعية والذي يفوقه ماكريدي في هذا المجال، كما أن هذا الأخير بدا متكلفاً عندما ظهر هنري ايرفينغ. وعلى المنوال ذاته، بدا إيرفينغ متكلفاً أمام أنطوان، ثم إن انطوان ذاته صار مجرد براعة خالصة أمام تمثيل ستانسلافسكي. إذن مامعنى «الطبيعية»؟ يسأل غريغ. ويجيب هو ذاته «إني إرى فيهم جميعاً مجرد نماذج لنوع جديد من التكلف. تكلف الطبيعية»(ص ٢٩٠) والحال واحد في التمثيل والتأليف المسرحي: القديم يفسح المجال للجديد الذي سرعان مايصبح قديماً. وهكذا نرى أنه من البديهي أن يشعر كل جيل أن مسرحه اكثر «واقعية» من سابقه بشكل من الأشكال ـ هذا هو حال يور بيدس مع سوفوكليس وموليير مع الكوميديا الارتجاليةو وغولد سميث مع ستيل وإبسن مع شيلر وبريخت مع إبسن. كل هذه المزاعم تبدو وكأنها صدى لبعضها البعض. من الطبيعي أن يكون مفهوم الواقعية الدرامية هو المتحول وبالتالي ينبغي تقييم الواقعية، بشكل نهائي، لامن وجهة نظر اسلوب المسرحية أو العرض، وإنما على ضوء الصورة التي يكونها مشاهدها عن الحقيقة.

إن عصر إبسن، سترندبيرغ، تشيخوف وشو، في بداياته، اعتبر نفسه واقعياً في أسلوبه ومضمون مسرحياته على حد سواء. إلا أننا، وبعد مرور الزمن، نرى من الممكن اعتبار ماحققه الممثلون في أعمالهم على خشبة

المسرح مجرد تقليد آخر. ومع ذلك فإذا كانت . . الحركة الواقعية قصيرة العمر (دام عميرها القصير ثلاثين عاماً امتدت مابين أول مسرحية واقعية اجتماعية لإبسن «أعمدة المجتمع» عام ١٨٧٧ وربما حتى مسرحية شو «مأزق الطبيب» عام ١٩٠٦) التي تميزت بتأثيرها الشديد. فقد اعترف آرثر ميللر بأنه مدين لإبسن، مثلما كان موقف تينيسي وليامز تجاه تشيخوف بعد خمسين عاماً، علماً بأن تعديلات هامة كانت قد ادخلت على أسلوب مسرحياتهما نتيجة ضغوط مختلفة ومع ذلك يمكن تحديد واقعية متميزة سيطرت على مسارح آخر القرن التاسع عشر وسط جدل من نوع خاص يؤهلها لتكون بداية الدراما الحديثة. تزامنت هذه البداية مع الثورة العلمية التي قوضت ماكان سائداً من تفاؤل في بداية القرن. تتمثل هذه الأعمال التي تعكس هذه الثورة في نظرة أوغست كومت العلمية المبكرة للمجتمع ونظرية تشارلز داروين البيولوجية عن الاصطفاء الطبيعي (أصل الأنواع ١٨٥٩) وكتاب المؤرخ الأدبي ايبوليت تين « تاريخ الأدب الانكليزي» ١٨٠٤، والفيزولوجي كلود برنار من خلال «مقدمة لدراسة الطب التجريبي» ١٨٦٥، إضافة لأفكار كارل ماركس عن الاقتصاد والإنسان المادي «رأس المال ١٨٦٧» وقد تمثلت الحركة الأدبية الموازية لهذا التوجه في فرنسا بأعمال الروائيين الطبيعيين من امثال بلزاك، فلوبير وزولا مما أدى إلى تشجيع ظهور نوع جديد من المسرحيات وبالتالي نوع جديد من العرض المناسب لها.

تعتبر المسرحية الجديدة وأسلوب إخراجها تمرداً واعياً على الشكل الرومانسي المتميز من الدراما الشعبية آنذاك. لقد بدأ القرن التاسع عشر مع ذروة تألق الحركة الرومانسية التي أثرت على جميع أشكال التعبير الفني بصبغتها المثالية المتطرفة، وعفوية المشاعر، والإيمان بالخيال الحالم. وفي المسرح ارتبطت هذه الحركة، بشكل خاص، بالمعارضة السياسية والإضطراب الذي تلا الثورة الفرنسية. ولذلك هللت للحرية المعنوية الجديدة، وأعلنت تحديها للقيم القدية بشجاعة. أما في المانيا، تحديداً، فقد

رفض لسينغ في «فن التأليف المسرحي في مدينة هامبورغ» شكلانية النمط الكلاسيكي للتراجيديا الفرنسية، حتى أن دراما (العاصفة والغضب) في أعمال غوته وشيللر اجتاحت المسرح من خلال مسرحيات مفعمة بالعاطفةالقومية التي تمجد أشخاصاً يتمتعون بقدر من الصفات البطولية. انتشرت هذه الحركة بسرعة عبر أوربا. ومن خلال هذا الانتشار الجماهيري صارت مألوفة تماماً كالتراجيديا الكلاسيكية التي فسحت لها المجال.

حدد الهدف من الرومانسية في وثيقة شهيرة عام ١٨٢٧ من خلال مقدمة «كرومويل» Cromwel لفيكتور هوغو (١٨٠٢ ـ ١٨٨٥). عمل هوغو وبتعابير دقيقة على الاستخفاف بمباديء الوحدات المسرحية في الكلاسيكية الجديدة: المباديء الوحيدة هي مباديء «الطبيعة». ولأنها تعتبر شكسبير قدوة لها في هذا المجال، كان على الخشبة أن تتمسك بحريتها الطبيعية تجاه الزمان والمكان، تاركة الرفيع والوضع، التراجيديا والكوميديا يتواجهان ويختلطان كما هو الحال في الحياة. وفي عام ١٨٣٠، وجدت هذه المباديء طريقها للتطبيق عند هوغو على المسرح الفرنسي من خلال الميلودراما التاريخية الشعرية «هيرناني». فاعتبرت أهم حدث في تاريخ دراما القرن التاسع عشر. كان عرض هذه المسرحية مصدر اضطراب، فحصلت مجابهة بين أنصار الأسلوب القديم من طرف وأنصار الجديد من طرف آخر في المسرح ذاته ـ وذلك واحد من شجارات عامة عديدة اعتبرت بداية تاريخ المسرح الحديث. ربح فيكتور هوغو معركته، إلا أن مسرحيته ظلت بعيدةجداً عن تصوير الحياة الحقيقية على خشبة المسرح، وإن تكن مهدت الطريق أمام الواقعية الحديثة.

استطاع المسرح الرومانسي؛ بأكثر مستوياته ابتذالاً، تقديم دراما حسية ذات عواطف قوية وشعور أخلاقي جلي، وفي بريطانيا وأمريكا، وجدت الدراما المحلية أو «الميلودراما» صيغة بسيطة للنجاح ماتزال تحتفظ بفعاليتها في الأوساط الشعبية حتى الآن. تتعرض الشخصيات الرئيسية في الميلودراما

للخسة والشر المتمثلين بالظلم الاجتماعي الواضح، أو الثروة والسلطة بشكل يفسح المجال لكل أنواع المعاناة، ويساعد على تكوين دافع أخلاقي كاف لإيصال هذه المشاعر المتكونة إلى الجمهور ومشاركته همومه. وهكذا يستطيع المشاهد المشاركة في كل توتر انفعالي نتيجة معرفته القائمة على الاطمئنان بأن العناية الإلهية سوف تتدخل في آخر الأمر، وأن النصر للفضيلة دوماً. بهذا الشكل، تظل الفضيلة والرزيلة ممارسة فعلية في العمق، ممارسة يكافأ فيها الإنسان المستقيم على قدر معاناته. وبذلك تمثل مفهوماً نقياً للفن الاستهلاكي الشعبي الذي تجسد بتأسيس فرقة نموذجية من الممثلين الذين يكررون أدوارهم المحفوظة عن الخير والشر من مسرحية لأخرى. كما اعتمد أسلوب التمثيل صيغاً جاهزة مع إيماءات جريئة واثقة تعززها لغة خطابية مناسبة ومفعمة بالمشاعر إضافة إلى كل ما على خشبة المسرح من أزياء ومكياج مما يعطي دلالات واضحة عن الظروف الأخلاقية والاجتماعية للشخصيات. وكما تطورت آلية عمل المسرح خلف الستارة، صارت المشاهد أكثر إثارة، بل صارت مطلوبة أيضاً لتشير إلى السمات المميزة لكل من الفضلية والرذيلة، الخطر أو الأمان بواسطة الجو العام السائد في الموقف. كانت هذه الدراما رومانسية بشكل أساسي، بعيدة عن الواقع مما يجعلها تبدو تلفيقاً لمواقف مبتذلة وحيلاً تافهة تعطي تأثيراً ملموساً ضمن الصيغة المذكورة. آعتمدت الدراما الرومانسية في باريس على الصيغة الشعبية وذلك بتأثير كل من أوجين سكريب وخلفه المباشر فكتوريان ساردو اللذين تمتعا بقدرات مسرحية كبيرة مكنتهما من تحسينها باللغة المعبرة، وإضفاء نكهة عصرية عليها مع مسحة من المشاعر الثورية. وقد اهتما بالقصة اهتماماً خاصاً لشد انتباه الجمهور والاستئثار به. وعن طريق الترجمة، لقيت مسرحياتهما جمهوراً متحمساً في كل مكان من أوربا وأمريكا، كما اعتبرت نماذج استفاد منها المؤلفون المسرحيون من الدرجة الثانية. ولذلك فإن أفضل مسرحيات إدوارد بولوير-ليتون أو توم تايلر و ت. و. روبرتسون مدينة بنجاحها للنموذج الذي قدمه

سكريب، كما أن الكتاب المسرحيين اللاحقين الذين تمردوا على الدراما الرومانسية حتى إبسن، اوسكار وايلد وبرناردشو، استفادوا من الحيل ذاتها رغم هجومهم عليها. وعلى يدي سكريب، نال الأسلوب الفرنسي التسمية اللائقة به: «المسرحية المحكمة الصنع». وفي النهاية أصبحت هذه التسمية مرادفة لأية كتابة مسرحية آلية، تعطي اهتماماً زائداً للحبكة المتقنة من جهة وشباك التذاكر من جهة أخرى. بلغ مجموع أعمال سكريب ٣٧٤ عملاً للمسرح على درجة عالية من الجودة من حيث الإعداد والاهتمام بالجمهور والعاملين معه، إضافة للعناية بمكونات المسرحية ذاتها. تمكنت مسرحيات إميل أوجييه ودوماس الإبن المحكمة الصنع من إضافة بعد جديد لهذه الدراما باستخدام الصيغة المذكورة لتحقيق هدف أخلاقي. كانت تلك بداية دراما الأفكار. فقد أظهر دوماس اهتماماً متزايداً، من خلال المسرحيات الاجتماعية التي كتبها، بالخلفية الاجتماعية للشخصيات أدى إلى إضفاء هدف أخلاقي على قوة الواقعية، ولكن دائماً كانت الحبكة الآلية تؤدي إلى إحباط غاية جريئة: كان الدليل دائماً يبدو مدبراً.

إن صيغة المسرحية المحكمة الصنع صارمة: مصادفات على شكل مستندات موضوعة في غير محلها، خطأ بين شخصيات متماثلة، رسائل مفقودة، مثل هذه الأمور تتكرر كثيراً، إلا أن تتابع الأحداث في ميلودراما سكريب يعطيها صبغة منطقية ومعقولة. وعادة تتركز أحداث الخشبة حول شخصية أساسية، هي البطل أو البطلة أو كلاهما، بحيث يتوقع أن يندمج الجمهور بها. ولدى عرض حالة البطل يكون الجمهور قد عرف كل مايحتاجه عما حصل في الماضي، قبل رفع الستارة، ومثلما حصل تماماً. حالما تصبح هذه المعلومات معروفة يتمكن الجمهور من تفهم وتقبل التعقيد التالي في الحدث، والذي تسببه عادة الشخصية الضد (منافس البطل)، وهو شخص شرير أو عقبة ما. وتزداد الأمور سوءاً، ثم يتصاعد التوتر عندما يبدو مصير البطل أمام كارثة محتمة. وهذا الانقلاب بالأدوار (يكاد يعادل مايحصل في

التراجيديا الاغريقية) مصمم خصيصاً لخلق حالة ترقب، وتأخير الوصول الى حل عقدة المسرحية. على كل حال تتكشف القصة عادة عن سر معروف للجمهور، لكنه يظل مجهولاً بالنسبة للبطل إلى أن يتكشف بالشكل المناسب في اللحظة الحاسمة (بشكل مماثل للاعتراف في المسرح الاغريقي). وحسب رأي الناقد الفرنسي فرنسيسك سارسي، هذا هو (المشهد الإجباري) obliga-tory scene الذي يعترف فيه العدو، في هذه اللحظة، بهزيمته ويحتفل البطل بانتصاره. هنا تسدل الستارة الأخيرة دونما إبطاء. ومع أن المسرحية المحكمة الصنع تستخدم بعض الهجاء السياسي والنقد الاجتماعي، أو حتى حدة ذهن الشخصية، فإن أياً من هذه العوامل كان يبقى تابعاً لترتيبات الحبكة المصطنعة. والواقع أن ساردو اعترف في مقدمة «الضغينة» بأنه كتب المشهد الاجباري أولاً ثم عاد لتدبر أمر الحبكة بعد ذلك. ليس مستغرباً أن تبدو الشخصيات والمواقف متشابهة بين مسرحية وأخرى. إلا أن هذا يظل نجاحاً كبيراً ومقبولاً، كما أنه يوفر للكاتب المسرحي الطموح في القرن العشرين المبادىء الأساسية لكتابة مسرحية محكمة الصنع كما صاغها وليم آرشر في كتابه «كتابة المسرحية: كتاب تعليم الحرفة» (١٩١٢)، أو جورج بيرسي بيكر في أمريكا، مخرج الأعمال الشهيرة في ورشة هارفرد بكتابه «التقنية الدرامية» عام ١٩١٩.

بدت الثورة الواقعية كريهة بالنسبة للكثيرين في بدايتها، إلى درجة الصدمة. وبشكل عام كان الكاتب الواقعي، في تلك الفترة، متمرداً على المواقف الرومانسية وطريقة رسم الشخصيات، كما حاول أن يقدم على خشبة المسرح مايمكن إثبات وجوده في الحياة العادية فقط، أي حياة الطبقة الوسطى في القرن التاسع عشر، وحتى في تلك الفترة كان مجمل الحقيقة المتعلقة بالحياة العادية معرضاً للتشويه حيث كان الكاتب يحاول دفع جمهوره إلى رؤية مايرغب به هو. ومثل إبسن، حاول كتابة حوار خال من الخيال الشاعري والعواطف المتطرفة، إلا أنه يناسب «اللغة البسيطة الحقيقية السائدة

في الحياة الواقعية» (رسالة إبسن إلى لوسي وولف ٢٥ أيار ١٨٨٣)، علماً بأن شروط العمل المسرحي الدقيق والبنية المتماسكة للحبكة المسرحية عادة تحول دون استخدام اللغة الواقعية بشكل دقيق على الخشبة هناك شروط كثر أهمية قد تجبر الكاتب الواقعي على التخلي عن الصدق ليكون اكثر حرية في اختيار المواد المكونة لمسرحيته. إن كلمة «طبيعي» هي مصطلح نقدي زلق أيضاً، ومع ذلك يمكن استعماله بشكل محدد عند الحديث عن الكتاب المسرحيين المقصودين بـ «الحركة الطبيعية»، وهم الكتاب الذين التزموا بتقديم رؤية خاصة للحياة الواقعية كما سنرى فيما بعد. لقد حاول الكاتب الطبيعي العلمي أن يبين أن قوى هائلة تتحكم بحياة البشر، قوى قد لاندركها بشكل كامل كما أننا لانملك إلا القليل من السيطرة عليها، مثل الوراثة والبيئة. ومسرحية الكاتب الطبيعي تقدم شهادة عن السلوك الغريزي للرجل والمرأة، وعلى شخصياته ومواقفها أن تبدو صورة صادقة عن طبقتها وأبناء جيلها وجنسها أو الشريحة المماثلة لها اقتصادياً مع مايترتب على ذلك من ضياع لتلك الخصائص الفردية الأساسية التي نعرف انها صفة مميزة للحياة. عندما يحاول هذا الكاتب تلقين جمهوره درساً اجماعياً يصبح التناقض أكبر حجماً، لأن بعض الكتاب يفقدون موضوعيتهم العلمية التي تشكل مبررهم لكتابة مسرحية واقعية بالدرجة الأولى، عموماً كثيرون هم الذين أخلوا بالموضوعية الدرامية.

* * *

٢ـ النظرية المبكرة:
زولا ـ تيريز راكان ١٨٧٣

كان الروائي إميل زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) أول من وضع المباديء العا للنظرية الطبيعية في الأدب. فقد اعتبر رواياته، التي أعد بعضاً منها للمسر فيما بعد، مخابر تحليلية يعمل فيها على تحري تأثيرات الوراثة والبيئة عل شخصياته. وبشكل حتمي، ظهرت شخوصه ضحايا للمجتمع بشكل يجع جميع استنتاجاته متشائمة.

اغتنم زولا الفرصة لكتابة مقدمات نظرية هجومية لمسرحياته، فكانت مقدمة تيريز راكان أكثرها شهرة. وإضافة لذلك قام بجمع وتوسيع النق الدرامي الذي كان قد كتبه للصحافة في باريس ضمن كتابين هما «الطبيعية في المسرح» و «كتابنا التراجيديون»، ظهر هذان الكتابان ضمن مجموعة من ستة مجلدات نقدية نشرها في ١٨٨٠ و ١٨٨١. كما أن «الرواية التجريبية» تضمن فصلاً كاملاً عن المسرح، وهو واحد من المجلدات الستة المذكورة. وقد اعتمد على فكرة الأسلوب العلمي كما قدمها كلود برنار. ومع أن مسرحيات زولا والروايات المعدة للمسرح لم ترتق إلى المستوى الذي أراده، فإن كتاباته النقدية جعلته بطل الحركة الطبيعية في عصره.

لقد اعتبرت رواية «تيريز راكان» ١٨٦٧، وبشكل واسع، أول حدث في تاريخ الحركة. فهي رواية متجهمة حول العاطفة الجنسية في أوساط الطبقة الوسطى. تحكي قصة خيانة تيريز لزوجها المريض وقتله غرقاً، وماينتج عن ذلك من إحساس بالذنب، ثم الانتحار بالاتفاق مع عشيقها لورينت. وفي ١٨٧٣، قام زولا باعداد الرواية مسرحياً بقصد دعم الحركة الطبيعية في المسرح وجعل الدراما توازي تطورات الرواية. قام ايبوليت هوستاين باخراج المسرحية فحققت نجاحاً مقبولاً (كان أفضل أعماله هو اعداد «أداة القتل» ١٨٧٩ التي عرضت ثلاثمائةمرة). وبالتأكيد مثلت «تيريز راكان» موضوع

المسرحية فحققت نجاحاً مقبولاً (كان أفضل أعماله هو اعداد «أداة القتل» ١٨٧٩ التي عرضت ثلاثمائةمرة). وبالتأكيد مثلت «تيريز راكان» موضوع زولا الأساسي، وهو تأثير الشخصية والماضي على الأحداث، ومع ذلك يصعب القول أنها تمثل شريحة من الحياة كما أرادها. تتضح هوية اسلوبها من خلال ترديد تيريز مثلاً لكلمة «سفاح، سفاح!»، ومن خلال الارشادات المسرحية: «تسيطر عليها نوبات تشنج، تترنح على السرير وتتشبث بأغطيته. تشدها للأسفل. تستند لحظة على الجدار، وتتنفس بصعوبة - ياله من منظر رهيب.» (لفصل ٣، المشهد ٥).

مهما كان الجو الذي تخلقه كآبة الخلفية، ومهما كان سلوك الشخصيات ونشاطها مفصلاً، ومهما كانت صراعاتها الداخلية مرئية، أو نهاية المسرحية محتومة، فإن مجموع مكوناتها يوافق صيغة المسرحية المحكمة الصنع تماماً. إن هذه المكونات التي تشدد على الإثارة وخوف الإنسان الضمني من النكبات يلغي شرط المدرسة الطبيعية في الحفاظ على الرؤية العلمية الموضوعية. ومع أن هذه هي طريقة زولا وحده في تأكيد موقفه، فإن التوجه المميز لهذه المسرحية هو معالجة الجوانب الدنيئة والقذرة. فقد أتاحت مزاعمه التعليمية اختيار موضوع بشع، تماماً مثل «طبيب لايحق لنا لومه لأنه يقوم بدراسة مرض تناسلي مقرف» كما يقول رينيه ويليك في «تاريخ النقد الحديث» (الجزء الرابع ص١٦). إلا أن زولا أعطى انطباعاً واضحاً في مسرحياته ورواياته، كما في نقده، بأنه يجب توليد الصدمة. ومع ذلك تظل الفكرة الاساسية في المسرحية هي الأهم وهذا ماجعلها موضوع جدل عنيف.

إن فلسفة زولا المعلنة، سواء في الرواية أو المسرح، تقوم على الموضوعية المطلقة فيما يخص الخلفية والتشخيص والحوار لتصبح قريبة جداً من الحياة الفعلية بحيث يقتنع المشاهد بوهم واقعيته. وليس على الكاتب المسرحي إلا أن يقدم بيئة الإنسان مع شيء من الحياة البشرية مبيناً أن الواحدة منهما تنتج الأخرى، وأن ماكان يبدو صغيراً وتافهاً يمكن أن يصبح هاماً وضرورياً.

لقد كان مصيباً بإيمانه أن القوة الدافعة لفكر العصر وأدبه هي قوة الطبيعية، ومع أنه لم يكن في وضع يساعده على تحديد مصادرها، فقد بين أهمية ظهور العلوم الطبيعية في القرن السابق وأن القرن التاسع عشر كان قرن الطريقة التجريبية. كما بين أن الطبيعية ظهرت في الرواية أولاً، لأن المسرح كان أسير تقاليد بطيئة التطور؛ لكنه لم يدرك؛ ، كما فعل سترند بيرغ لاحقاً، أن جمهوراً صغير العدد ومحدوداً كان سيسمح بتطور أسرع. كان هدف زولا هو الدراما الرومانسية في المسرح الفرنسي ثم ميلودراما البوافار ومسرح أوجييه ودوماس الإبن وادعاءاتهم الهادئة بانهم واقعيون. كما شكك برواج الدراما التاريخية نظراً لدعوتها المفتوحة للاستعراض والمباهاة، ونحن نعرف الآن ماكان يعنيه من خلال أمثلة معاصرة من الأفلام والمسرحيات التاريخية. قارن زولا هذا السخف المزركش بالألوان الزاهية مع الرواية الجادة لكل من ستندال، بلزاك، فلوبير والأخوين غونكور وما أنجزوه في مجال دراسة تفاصيل الشخصيات وتحليلها.

رفض كبار الروائيين الشخصيات الرومانسية باعتبارها مجرد رموز خيالية تمثل الخير أو الشر، كما رفضوا اختلاق مشاهد رومانسية فخمة تخضع السلوك الانساني الحقيقي لمتطلبات العاطفة. ثم ابتعدوا عن الحبكة المبتذلة التي بدت لزولا مثل «لهو طفل يقوم بربط الخيوط فقط ليستمتع بحلها مرة أخرى». ومع موضوعيتهم الجديدة لم يعد هناك أية حاجة للكلمات السحرية أو العواطف النبيلة. هنا جاءت فرصة المسرح لا لتخليص الخشبة من الحيل المصطنعة فقط، وإنما من المضمون المزيف أيضاً. إلا أن زولا نفسه لم يضع بالحسبان جمود هذه المهنة: فاسلوب التمثيل لاينفصل عن طريقة عمل المسرحيات، كما يتعذر تغيير الممثلين بين عشية وضحاها. والواقع كان كبار الواقعيين، أمثال إبسن، شو، وتشيخوف، كل بطريقته الخاصة، ملزمين إما بالتكيف أو الصراع مع أفضل الممثلين الذين يعتمدون عليهم.

اعترف زولا بأن الكاتب المسرحي يفتقد حرية الروائي، ولذلك دعا

للتخلي عن الالتزام بوحدات الكلاسيكية الجديدة. فالروائي يتمتع بحريته فيما يخص الزمان والمكان، وماعليه سوى إرضاء قاريء واحد يجلس بجانب موقده، لاجمهور محتشد في المسرح. ومع ذلك يرفض زولا الاعتراف بدونيه المسرح كوسيلة اتصال، علماً بأنه تنبأ بانقراضه إذا لم يتطور مع الزمن. إلا أنه يعتقد أن تاريخ المسرح كان دائماً يشهد تكيف الدراما مع الزمن، وأن الشيء نفسه سيتكرر مرة أخرى بحيث ترتقي بامكانياتها الخاصة في التفاعل والتأثير إلى مستوى الحركة الطبيعية.

كان زولا يؤكد في نقده الدرامي على أهمية رسم الشخصيات كأفضل وسيلة لضمان واقعية المسرحية. إن شخصيات الدراما الرومانسية سطحية ونمطية جداً. وقد أشار إلى الاهتمام بالشخصيات في الدراما الكلاسيكية الفرنسية عند كورنيه وراسين وموليير، فوجد أن الأبطال عند من جاء بعدهم في القرن التاسع عشر كانوا مجرد رموز للواجب والوطنية والخرافة والحب الأمومي. لذلك فإن على الدراما الطبيعية أن تعود إلى تحليل الشخصية المأخوذة، في هذه الحالة، من الناس العاديين في وسطهم الطبيعي. وعلى المسرحية أن تدرس التأثيرات الفيزيولوجية والاجتماعية التي جعلتها على ماهي عليه.

يجب أن لا تعني مناظر الخشبة اكثر من لوحات قماشية وألوان، ولكنها تعادل عنصر الوصف في الرواية. وإضافة لذلك تبقى المناظر حية أمام العيون مادامت الستارة مرفوعة لتمثل بيئة الشخصيات وخلفيتها التي يجب أن تكون مطابقة لتصور الكاتب. ان المصنع، المنجم، السوق، محطة القطار، أو حلبة السباق يمكن أن تمنح أية مسرحية لونا وحياة بالقدر المطلوب، حتى وإن لم يكن المقصود هو التزيين، بل الفائدة الدرامية. وانطلاقاً من هذه الرؤية الواقعية، يعتقد زولا بضرورة الخلفية المناسبة لأية مسرحية. ولذلك لايقتنع بأن خلفية حيادية أو مجردة قادرة على إغناء تفاصيل وخصوصية الحوار والسلوك. وهو يرى أيضاً أن المهم في الخلفية

النابضة بالحياة أن تضفي حيوية على الأزياء التي تسهم بدورها في حيوية الحوار.

كان زولا دقيقاً في تحليله للمسرح الرومانسي عندما بين أن لغة المسرحية هي مفتاح التغيير. فقدكانت لغة المسرح ذاتها في القرن التاسع عشر، التي تعتبر نتاجاً للتراجيدياً الكلاسيكية الجديدة، مرتبطة بـ «نبرة مسرحية» خاصة وأسلوب خطابي فخم، رغم أن كل تلك العواطف القوية، والمشاعر الرومانسية، والتبجح، والأفكار المتطرفة، والابتذال تأتي كنتيجة مباشرة لشخصيات هزيلة. فإذا كان الموقف جدياً، كانت اللغة فخمة متوازنة وبليغة، وإذا كان هزلياً فهي بالضرورة ظريفة، متناقضة ومزخرفة. وهكذا نرى أن هذه الأوصاف لاتمت بصلة لإسلوب الناس العاديين في حياتهم.

بل إن زولا فوق ذلك بيّن، مثلاً، أنه رغم تنوع الشخصيات في مسرحيات دوماس الابن تظل لغتها على المسرح واحدة. ولذلك يجب أن يكون الحوار مرناً ودقيقاً، وأن ينقل النبرة والأحاسيس المميزة للشخصية وهذا الاقتراح الهام سيكون موضع تطبيق فيما بعد وخصوصاً عند إبسن.

كل هذه المبادىء دعمت مطلب زولا الأساسي وهو أنه لايجوز للمسرح أن يكذب، ولذلك أعلن نفسه «جندي الحقيقة المخلص». قد نسخر من الفكرة القائلة بأن الأدب يمكن أن يكون علماً، لأنه عاجز عن إثبات صحة أي شيء. ومع ذلك يستطيع الاتجاه «التجريبي» للطبيعية إغناء الخيال المبدع بشكل فعال، ورفد الفن بقوة حية جديدة، كما كان الحال فعلاً. آمن زولا أن بإمكان الفن والأدب مساعدة العقل الطموح من خلال التساؤل والتحليل والوصف الذي يقدمانه عن الإنسان والمجتمع، والبحث في الحقائق والمنطق القائمين خلف الحياة البشرية. ويرى أنه لاينبغي للدراما الجديدة أن تكون بمنأى عن «الشعر» لأن من واجب الحقيقة أن تشجع الشعر الإنساني: عظمة الحقيقة قائمة بذاتها. ولذلك ظل زولا ينتظر مجيء عبقري، مبدع حقيقي

يغير المسرح المشبع «بالمطر الرمادي، المتوسط، المبتذل» ويسرع عملية انبعاث المسرح.

كان ذلك المبدع هو إبسن، الذي رفض بشدة أن يقارن بزولا: فقد قال «إن زولا ينزل إلى مجر القازورات ليستحم به، وأنا أفعل ذلك لأنظفه». وعلى كل حال، يظل المشكل الحقيقي هو فيما إذا كان زولا أو إبسن أو أي شخص آخر قادراً على تغيير اسلوب التمثيل الخطابي الذي جعل المسرح الرومانسي شعبياً إلى أبعد حد. فماذا سيكون الحال لو أن ممثلة تؤدي دور تيريز تصرفت تماماً مثل كاميل العجوز؟ وأخيراً، لن يكون تأثير المسرح الطبيعي الجديد والجريء ملموساً مالم يتم تطوير هذه المهنة.

* * *

٣ ـ إسلوب جديدة في الاخراج

فرقة ساكس ماييننغن

لحسن الحظ، كانت هناك تطورات معينة في مجال الممارسة المسرحية، آنذاك، قد بدأت تلفت انتباه أوربا. فعندما تسلم الدوق غيورغ الثاني (١٨٢٦ ـ ١٩١٤) عرش دوقية ثورنغيان الصغيرة في ساكس ماييننغن عام ١٨٦٦، إن اهتمامه، كهاو، بالتاريخ، الآثار، الفن، الهندسة والمسرح، وحماسه، بشكل خاص، للأصالة الواقعية في إخراج تشارلز كين لأعمال شكسبير على مسرح الأميرة في لندن، دفعاه إلى إظهار اهتمام شخصي فائق باعمال مسرح ماييننغن. كان هذا الدوق إصلاحياً متمرداً على التقاليد الزائفة التي كانت سائدة في التمثيل والاخراج المسرحي، فطرح وجود رجل واحد، المخرج الفني، ليشرف على مجموع عملية الإخراج، وهذه ممارسة كانت تتنامى فعلاً في المسرح الألماني منذ القرن الثامن عشر. آنذاك وفي أماكن أخرى، كان مصمم المشاهد هو الحاكم بأمره، كما كان الممثل النجم كثيراً مايتحكم بإدارة الممثلين ايضاً بحيث يستطيع فرض تفسيره الخاص للدور دون العودة الى بقية الشخصيات، بل حتى بدون تدريب (بروفة). ومن خلال أسلوب الاخراج في مسرح ماييننغن يمكن أن نجد جذور الفكرة الحديثة عن المخرج المسؤول عن مجمل فكرة المسرحية بما فيها الأسلوب ككل، ومجموع التفاصيل المتعلقة بالإخراج. لم يكن هناك من يدير الممثلين في فرقة ماييننغن، أو مايسمى نظام النجومية: عوضاً عن ذلك كانت الفرقة تعمل معاً كطاقم، قد يقوم فيه الممثل بدور رئيسي في إحدى المسرحيات، دون أن يمنعه ذلك من القيام بدور ممثل ضمن المجموعة في مسرحية أخرى، وهكذا كان دور أي من أفراد الفرقة أساسياً لمجمل الجهد الفني. كان الدوق هو العقل المدبر يساعده في ذلك

لودفيغ كرونيغ مديراً للمسرح ضمن إطار من الانضباط ولذلك يقول ممثل كبير من فيينا أن الدوق أعظم مخرج عرفته المانيا .

عندما وضعت هذه المبادىء الجديدة موضع التطبيق أصبح الاخراج المسرحي غاية في الأهمية، وصارت فترة التدريبات تستغرق شهوراً عديدة. كما صار الزمن ضرورياً لدراسة أصغر التفاصيل، سواء على الورق أو على المسرح عملاً في تصنيف الشخصيات أو حركاتها. وبينما كانت المشاهد الجماعية، في الماضي، تترك لمشيئة الممثين، صارت الآن توضع لمجموعة ممثلين يعملون وكأنهم شخصية واحدة، إلا أن كلاً من افراد الكمبرس يعامل معاملة إفرادية. وهكذا كانت النتيجة واقعية مذهلة في التمثيل.

ولحسن الحظ، كتب الدوق مقالة لـ«دويتش بوينه» سجل فيها بعض مبادئه في الاخراج المسرحي. وكلها تعتبر واضحة في هذه الأيام، لأن كل بند منها أصبح الآن ممارسة معروفة :

عن لوحات المسرح:

حاول الابتعاد عن المجموعات المتماثلة، واللوحات الموضوعة في مواقع مركزية لأنها جامدة ومملة معتمداً على قول بوالو : «ولد الضجر من الرتابة». ولنفس السبب اعتبر الخطوط المتوازية والمستقيمة شيئاً رديئاً. ولكي يوحي باستمرارية الحدث، كان يرى أن على الخشبة أن تولد إحساساً بالحركة؛ وهكذا ينبغي على الممثل الجالس على سلم أن يضع ساقاً فوق أخرى. حذر من تنافر حركة الممثل مع خلفية مصممة على أساس الرسم المنظوري، لئلا يبدو إما كبيراً جداً أو صغيراً جداً بشكل غير متجانس. كما لايجوز أن يلمس لوحة مستوية لئلا تهتز. ويجب أن لايوضع الأثاث الحقيقي مقابل أشياء ملونة، ولاينبغي للمثلين الفعليين أن يتنافسوا مع المناظر المصورة. وعلى كل حال، يجب على الممثل الذي يلمس أياً من الأثاث الحقيقي أن يوحي بحقيقته المادية.

وعن التمثيل أثناء التدريبات: يجب أن تجري التدريبات باللباس المسرحي، كي يألف الممثلون ارتداء الملابس غير العادية.

معالجة المشاهد الجماعية: يجب تدريب الكمبرس ضمن مجموعة صغيرة يقود كلاً منها ممثل ذو خبرة أطول. ولايجوز للأصوات الجماعية أن تطلق أو تقال بتناغم، بل تحول إلى كلمات محددة ثم يتم اتقانها واداؤها كأي دور آخر. ويجب الابتعاد عن أي انتظام في صف الرؤوس، أو تشابه في الوضعية وذلك بانحناء بعض الممثلين أو ركوعهم. يجب على الكمبرس أن لاينظر إلى الجمهور. ويمكن استخدام المشاهد الجماعية جزئياً في حالات إبعاد الموتى أو الجرحى. ولإعطاء انطباع بوجود حشد هائل يمكن إظهار أفراد الكمبرس وهم يتوارون في جوانب المسرح وكأن هناك أعداد غير معروفة على الجزء اللامرئي من الخشبة.

وبهذا الشكل كانت جميع التفاصيل ترتب لتساهم في تكوين الوهم بأن مايجري هو الحياة الحقيقية، وليس من الصعب التسليم بأن الدراما الطبيعية الجديدة وجدت هذه الأساليب مناسبة تماماً لأهدافها. إن تفاصيل الخشبة بهذا الترتيب تناسب الشخصيات الواقعية الجديدة وتساعد على إظهار تناقضها مع خلفية مجسدة وقريبة منها. قام غيورغ بزيارة كل من فوذرينغي ودمريمي قبل أن يصمم ديكور مسرحية بيور نسون «ماري ستيورات في سكوتلندة» ومسرحية شيلر «فتاة أورليانز» كما زوده إبسن بوصف مفصل لبيت نرويجي قبل عرض فرقة ماييننغن لمسرحية «الأشباح». يبدو هذا الاهتمام بالصدق التاريخي، فيما يتعلق بالأزياء والديكور، خاطئاً ومزيفاً ـ في أيامنا ـ في معالجته التصويرية لأعمال شكسبير وشيلر اللذين ظلت أعمالهما الشعرية تسعى للإفلات من قيود الواقعية، لكنه نجح تماماً في استخدامه

للأسس الواقعية الضرورية لإخراج أعمال إبسن ومن جاء بعده. يذهب ب. ف. د. تينت في كتابه «التكنيك الدرامي عند إبسن» (الصفحة ٥٤) بعيداً ليقول بأن كثرة الارشادات المسرحية عند إبسن تجد تبريرها في طريقة مايننغن في الإخراج المسرحي. وهكذا كان من الطبيعي أن تصبح هذه الفرقة موضع إعجاب مجموعة من المخرجين الجدد الذين قادوا حركة المسرح المستقلة في نهاية القرن.

استقبلت هذه الفرقة في برلين باعجاب شديد عام ١٨٧٤، ثم انطلقت عبر أوروبا لتعرض طريقتها الثورية. ففي عام ١٨٧٦ شاهدها إبسن تعرض باكورة أعماله «الأدعياء» في برلين. وفي ١٨٨١ شاهد وليم آرشر عرضهم لمسرحية «يوليوس قيصر» ضمن عدة عروض في لندن. وفي ١٨٨٨ حضر أندريه أنطوان عرضهم لمسرحية «وليم تل» في بروكسل. كما أن ستانسلافسكي تعرف عليهم في بطرسبرغ وظل معهم عاماً كاملاً. وحتى أعمال هنري ايرفينغ الجماعية تحسنت بعد مشاهدته لعروضهم في لندن. وقد أعلن كل من أنطوان ستانسلافسكي أن فرقة مايننغن عززت اتجاهاتهما الجديدة في المسرح، وأن التمرينات المفصلة والأداء الجماعي المضبوط ثم الوحدة والتماسك في الإخراج صارت السمة المميزة للمسرح الحر ومسرح الفن بموسكو.

عندما وصلت الفرقة الى لندن وقدمت ريبورتواراً من أوائل وأواخر مسرحيات شيلر «الثورية» مثل «اللصوص» و«وليم تل» مع مسرحيات شكسبير: «يوليوس»، «الليلة الثانية عشرة» و«حكاية الشتاء»، قلائل من النقاد هم الذين لم يهتموا اهتماماً خاصاً بالمشاهد الجماعية مع الاعجاب الشديد. كانت هناك حالة نادرة مثلها ناقد أدبي متحفظ وهو مراسل «أثينيوم» في الرابع من حزيران ١٨٨١، الذي صرح بأن الكسب الرئيسي الوحيد يتجلى في الطريقة التي ارتدى بها أزياء عصر ماضٍ أشخاصٌ لا يمثلون شيئاً ولا يزيدون عن كونهم كومبرساً «ولعبوا دوراً بارعاً في أعمال وحركات لا وجود لها في الحياة الفعلية».

وبالعكس، لاحظ أن مشهد الساحة العامة في مسرحية يوليوس قيصر متناقض «فقد بدا عنف الثورة غير متناسب مع التناسق الظاهري المرتب للمشاهد»: كان هذا التعليق مصدر حيرة وإزعاج للذوق. إلا أن هذا الناقد الكلي المعرفة وجد الترتيبات في معسكر اللصوص على ضفاف الدانوب، في مسرحية شيلر، أكثر طبيعية وإرضاءً لذوقه، علماً بأنه لم يقبل أي انتقاد لملابس الممثلين التي اعتبرت «أكثر تنوعاً من اللزوم». وفجأة صارت معايير الواقعية في المسرح مقبولة بشكل كبير جداً.

وفي نقد لعرض مسرحية يوليوس قيصر نفسه في جريدة لندن فيغارو بتاريخ ٤ حزيران ١٨٨١، قال وليم آرشر بأن دور الجوقة لم يكن لتأمين خلفية للمدافعين عن حقوق الشعب فحسب، وإنما «بالعكس اندمج بها كل من فلافيوس ومارولوس وتكاتفا معها، وأحياناً كانا يختبآن وسطها. ولهذا يمكن القول انها تخضع لجميع التقلبات القلقة التي تمر بها أية جوقة فعلية. وقد جعلتها روعة تدريباتها بعيدة كلياً عن التأثير المباشر لهذا التدريب فعندما القى انطوني خطبته في الساحة العامة لم يتوجه إلى خيال المشاهدين، وإنما إلى عامة الناس الأحياء المتحركين أمامه.. لذلك واعتماداً على الاستنتاج، لا الاحساس الشخصي أوالتخمين، ندرك قوة بلاغة مارك أنطوني. إننا نرى كيف تثير الحضور، وإذا لجأنا للمحاكمة العقلية نقر بأنه ينبغي ويجب أن يثار. هذا النقد يستحق التأمل من جميع المخرجين الذين تمنوا لو أن انطوني في هذا المشهد بدا وهو يخاطب المشاهدين وكأنهم مواطنوا روما الحقيقيين على خشبة المسرح.

كان الهدف هو خلق الوهم بوجود فراغ طبيعي ضمن حيز محدود ومصطنع خلف الستارة. عند عرض مسرحية «وليم تل» أبدى آرشر ارتياحه لأن كل ورقة رسُمت بلون مختلف، ولنجاح تصوير المطر باستخدام أنوار موجهة على قماش خلفي متحرك. وأبدى اعجابه باستخدام البخار للإيحاء بوجود الغبار المتصاعد من قلعة نمساوية دمرها السويسريون. كما أثنى على مشهد الأولاد الصغار وهم يلبسون لحى ويجلسون على سقالات في مؤخرة

خشبة المسرح لخلق الانطباع بوجود المسافة. ولكن فاته أن يلاحظ أن هذه الحيلة لم تكن هي المقصودة بالدرجة الأولى. فعندما شاهد انطوان هذا العرض، بعد سبع سنوات، كتب رسالة مفعمة بالحماس إلى سارسي، اعيدت طباعتها في كتاب س. م. واكسمان «أنطوان والمسرح الحر» واعتبرت وثيقة هامة في تاريخ المسرح:

لقد عرضوا أشياء مبتكرة ومفيدة جداً. إن جوقتهم تختلف عن جوقتنا المكونة من عناصر جمعت كيفما اتفق، وعمال مأجورين للتدريب على الأزياء بملابس رديئة وغير معدين لارتداء ازياء غريبة مزعجة وخصوصاً حين تكون دقيقة المقاييس. يكاد يكون الجمود هو المطلوب من الجوقة على خشبتنا، بينما يجب على الكمبرس في جوقة ماينغن أن يبعثوا الحركة في أدوارهم ويؤدوا أداء صامتاً. ينبغي الا يفهم من كلماتي أنهم يشدون الانتباه أو يصرفون الاهتمام عن أبطال المسرحية. كلا، فالمشهد كامل، وفي أي

> اتجاه نظرت ستثبت عينيك على جانب معين من الموقف أو الشخصية. وفي لحظات معينة تجد أن إمكانياتهم لاتضاهى.
> (صفحة ٩٥ ـ ٩٦)

وقد أدهش انطوان ايضاً للطريقة التي تجعل شخصية ماعلى الخشبة قادرة بشكل واضح على ضبط ضجة الجوقة وحركتها بايماءة واحدة. كما لاحظ أن أفراد الكمبرس لاينظرون إلى الجمهور وإنما إلى الممثل الذي يخاطبم. ومع ذلك شكا من تصميم المناظر ورسمها، وبشكل خاص من صرير الألواح الأرضية الذي يكاد يصل الجبال. وحسب رأيه كان توقف الإعصار مفاجئاً أكثر من اللزوم، وأن أيدي متسلقي الجبال كانت شديدة البياض «نظيفة وكأنهم خارجون من أوبرا هزلية».

من المفيد أن نلاحظ توقف أنطوان أمام ظاهرة أخرى في فرقة ماينغن وتأكيده عليها رغم ضآلة أهميتها، وهي ماتضمنه مقتل غيسلر من لمسة رائعة:

> كان طريق غيسلر مسدوداً من قبل شحاذ وولديه اللذين استغرق دورهما وقتاً طويلاً من التضرع وظهراهما للجمهور، بينما تل يراقب. بمشاهدة ذلك سنوافق أن إشغال مؤخرة الخشبة بالشكل الصحيح يساهم مساهمة كبيرة في جعل الممثلين أكثر اقناعاً والجمهور اكثر وهماً.

جرب بوريل مثل هذا التمثيل في مسرح أوديون في الثمانينات من القرن التاسع عشر، إلا أنه قلما وجد الممثل الذي تجرأ على التمثيل وظهره للجمهور، سواء كان ذلك، واقعياً أم لا. أما الآن فالامكانيات غير محدودة لخداع الجمهور، وهي متاحة للممثلين والمخرجين والمؤلفين الذين شاهدوا تلك الفرقة الألمانية العظمية. وقد كان هناك اقبال شديد على الأخذ بأي مظهر يمكن أن يوطد هذا النمط الراسخ من الوهم الواقعي.

* * *

٤ ـ مساهمة إبسن في الواقعية
بيت الدمية (١٨٧٩)، الأشباح (١٨٨١)

في الوقت الذي شاهد فيه هنريك إبسن (١٨٢٣ـ١٩٠٦) فرقة ماينغن، كانت تقدم مسرحية «الأدعياء» في برلين عام ١٨٧٦ التي استمرت تسعة أيام مع التصفيق الشديد. وبعد عشرة أعوام كان غيورغ الثاني من أوائل الذين أخرجوا «الأشباح» المثيرة للجدل. وقد أسهم الاعجاب المتبادل بينهما مساهمة فعلية في دعم الحركة الواقعية.

بدأ إبسن الكتابة للمسرح عندما كان في العشرين من عمره، وبعد عامين عرضت مسرحيته الأولى على مسرح كريستيانا (أوسلو). ومما له أهمية كبرى في هذا المجال أن إبسن ظل ست سنوات مديراً ومخرجاً بالمسرح الوطني في بيرغن، حيث أخرج مالايقل عن ١٤٥ عملاً مسرحياً معظمها من أعمال سكريب أو حسب أسلوبه. ثم قضى خمس سنوات كمدير فني في المسرح النرويجي في كريستيانا. وبهذا الشكل تكونت لديه خبرة واسعة في مجال النوع القديم من المسرح المحترف بين عامي ١٨٥١ و ١٨٦٢، كان خلالها يكتب ويخرج حسب التقاليد الرومانسية قبل أن يأتي تحوله المفاجيء إلى الواقعية في مسرحيته «اعمدة المجتمع» ١٨٧٧، وهنا يجب التذكير بكلمته الشهيرة التي القاها أمام طلبة الجامعة الذين كرموه بمسيرة مشاعل في العاشر من أيلول ١٨٧٤ نظمت قبل أن يرتبط اسمه بالعرض السيء السمعة لمسرحيته «بيت الدمية» و «الأشباح». ومع ذلك كانت خطوة هامة في طريق تعرف إبسن على قدراته كمؤلف مسرحي، كما لفتت الانتباه إلى عنصر أساسي في المسرحيات الرائعة التي تلتها. لقد أكدت تلك الكلمة على أهمية امتلاك الفنان لبعض الخبرة عن الحياة التي يحاول تصويرها. وإلى حد ما، يعتبر كل ماكتبه إبسن خلال سنوات ثورته الواقعية المضطربة بمثابة تجربة مفيدة.

بعد «براند» و «بيرجنت»، صارت مسرحياته ترفض، وبشكل متزايد، الأساليب القديمة. ومن ناحية التكنيك، وجد أن المشهد الإجباري مفيد جداً للتوضيح: إضافة لتسليط الضوء، بأكبر قدر ممكن، على العبرة التي استخلصتها نورا أو السيدة الفينغ من حقيقة زواجهما، إلا أن ملامح مجموعة من القيم الجديدة، الشخصية والهامة بدأت تظهر حين أخذ يتخلى عن صيغة سكريب. كما صارت شخصياته تظهر أهمية الماضي بإخلاص أكثر، وبدت ذاكراتها وعلاقاتها ببعضها بعض مدروسة بترو أشد. وفوق كل هذا، صارت لديه مواضيع خاصة به. فقد قال في رسالة إلى ناشره فريدريك هيغل في ٣١ تشرين أول ١٨٦٨، إنه يحاول بشكل مدروس أن يضع «قوى وصراعات الحياة الحديثة» في قالب مسرحي، وكانت نتيجة هذا التوجه مسرحية اكثر واقعية وإن تكن أقل أهمية، هي الكوميديا الاجتماعية «رابطة الشباب». وهي أولى مسرحياته المكتوبة بالنثر العامي الحديث. إلا أنها كانت دراما ميتة من حيث التقاليد التي اعتمدتها. وعن مسرحية الامبراطور وغاليليان ١٨٧٣، صرح بأنه رأى كل شيء كما حدث «أمام عينيه». وفي رسائله الى إدمندغوس في ٢٠ شباط عام ١٨٧٣ و١٥ كانون الثاني ١٨٧٤، قال إنه كتب المسرحية نثراً ليقنع القاريء بأن الأحداث حصلت فعلاً. وعلى كل حال، تلك هي الأسباب التي جعلت الموضوع الميتافيزيقي المعقد في هذه الملحمة المعروفة من التاريخ الروماني يبدو خطوة إلى الوراء من خلال دراما خاصة.

في هذه الأثناء، شاهد إبسن فرقة ساكس - ماينننغن وهي تعرض أعمالها، إلا أن علاقته الخاصة بالناقد الدنمركي الشاب غيورغ براندز شكلت نقطة الانعطاف. كانت محاضرات براندز ومقالاته تدعو الكتاب للوقوف ضد المثالية الرومانسية، وتحث الأدب الاسكندنافي على معالجة المشاكل الاجتماعية المعاصرة. لقد حيرته الحتمية السائدة في «الإمبراطور وغاليليان» إلا أنه أعجب بالدراسة النفسية المتعمقة التي اعتبرها مصدر قوتها. ويبدو أن براندز الذي اطلع على أحدث ما في الدراما الفرنسية، وجد فيها

موضوعاً مكرراً، وهو العلاقة بين الأخلاق والمال، كما أن تلميحه لما سيصبح فيما بعد موضوعاً إبسنياً ـ المرأة الجديدة ـ المستقلة فكرياً، دفع إبسن باتجاه الواقعية في «أعمدة المجتمع» بدا إبسن في هذه المسرحية وكأنه يأخذ عن «رابطة الشباب» واقعيتها النثرية واهتمامها بالحياة الريفية كصورة مصغرة عن العالم القائم حولها مع الاهتمام بالدراسة النفسية للشخصية كما في «الإمبراطور وغاليليان» وعلى كل حال، لاقت دعوة براندز لمعالجة القضايا الاجتماعية المعاصرة على خشبة المسرح استجابة عند إبسن. فنحن نحس بوجود الطابع النرويجي بقوة من وجود التضاريس الجبلية القاسية، والأزقة البحرية التي تعزل التجمعات البشرية عن بعضها، مما يجعل كل بلدة صغيرة تتدبر شؤونها بنفسها، وتعطي أهمية استثنائية للسياسات المحلية والأعراف الاجتماعية. كما نحسُّ أن الكالفينية المتشددة التي ساهمت في تكوين الشخصية الوطنية فرضت تزمتاً في المسائل الاخلاقية في منتصف القرن التاسع عشر بشكل خاص. لقد جاء الوقت الذي امتلأت فيه الخشبة بمخلوقات ذات جذور حقيقية وخلفيات صحيحة. كانت الأسباب والنتائج في المجتمع تنتظر معالجة صادقة. كما فتحت مجالات واسعة مليئة بالمضمون والموضوع للمستكشف المزود برؤية علمية. كانت بداية إبسن المتواضعة «أعمدة المجتمع»، وهي القصة الأخلاقية للقنصل بيرنيك، باني السفن في مدينة صغيرة. فهويبني زواجه ومكانته الاجتماعية على الكذب، وعمله على ممارسة المكر والخديعة. يعترف بيرنيسك في المشهد الأخير بذنبه علانية، فتنتهي المسرحية نهاية سعيدة لتوحي بأن النفاق القديم سيفسح المجال لحياة تملؤها روح الحرية والحقيقة. وهذه المسرحية لاتكاد تذكر في هذه الأيام لاينبغي التوقف عند هذا الاعتراف الذي يشكل نهاية باهتة، إذ بالرغم من بعض المؤشرات لإمكانية تشخيص أعمق ولغة أشد تأثيراً، تظل الأدوار الرفيعة والإيماءات الفخمة في هذه المسرحية تستدعي استخدام الاسلوب الخطابي القديم. لقد أشارة جيمس والتر ماكفرلين، مترجم إبسن في

اكسفورد إلى أن الفصل الأخير مسهب وممل : «إن ايقاعات اللغة ـ قياساً على الدورة الدرامية في المسرحية الواقعية الحديثة ـ بطيئة الحركة بشكل مذهل . وبالمقارنة مع «بيت الدمية» أو «الأشباح» ، طرحت مسرحية «اعمدة المجتمع» قليلاً من التحديد التحدي على المشاهدين : ببساطة يمكن للجميع تحديد الجانب الخيّر ، كما أن الهجاء فيها ـ من حيث الشكل والمضمون ـ عديم التأثير إلى حد ما .

بالمقابل ماتزال مسرحية «بيت الدمية» حتى الآن تتمتع بنفس الحيوية كما كانت قبل قرن من الزمن ، وهذا مايظهره تكرار عرضها في الآونة الأخيرة . ومع ذلك ، فإن النقاد في هذه الأيام ، كما في القرن التاسع عشر ، فاتهم إدراك الانجاز التقني الرائع في هذه المسرحية ، لأن مادتها المثيرة ماتزال تشكل موضوعاً ساخناً لم يترك مجالاً للتقييم الموضوعي ـ وهذا ماأشار إليه مايكل ماير في السيرة الذاتية التي لاغنى عنها عند دراسة إبسن . وإذا كنا منشغلين بموضوع حقوق النساء وتصور امرأة مالواجبها نحو نفسها وليس بالتضحية بذاتها عبر الزواج ، فسوف يشغلنا بالقدر نفسه حقيقة أن إبسن صور كل مايتعلق بنورا حتى «لباسها الصوفي الأزرق» الذي ترتديه . ولقد ناصر هذه الشخصية بقدر ماناصر القضية . وبالطبع يجب ان نسأل لماذا لايستطيع المرء إلا أن يتأثر بهذه المسرحية : هل السبب كامن في قضية تحرر المرأة وفي الباب المغلق بلا رحمة والذي عبرته نورا خارجة من حياة تورفالد هيلمر ، أي مجموع هذه المسألة المثيرة التي جعلت هذه المسرحية واحدة من الروائع الأدبية؟ إن القليل من هذه النتائج كان سيحظى بمثل التأثير القوي لو لم يعتمد في الاعداد له على خط ابسن الأكثر هدوءاً فعبر التنقيح المتكرر لهذه المسرحية تصبح شخصية نورا مصقولة اكثر فأكثر إلى أن نحصل على نسخة من المسرحية أكثر غنى . في محاضرة لها عام ١٩٢٨ في الجمعية الملكية للفنون بعنوان «إبسن والممثلة» قالت الممثلة الأمريكية الزابيت روبنز ان إبسن كان يتعاون مع الممثل بشكل فعلي من خلال مخطوطة المسرحية . وقد حددت

اللحظة التي جلست فيها هيلدا في مسرحية «رئيس البنائين» على مسند فوق قدمي ألين وبدأت تهز ركبتيها على السلك قائلة: «آه، هنا يستطيع المرء أن يجلس ويعرض نفسه للشمس مثل قطة.» وقد اشارت إلى دفء هذه الكلمات وحسيتها بالمقارنة مع عبارتها الفاترة التي ترد بعد لحظة «خرجت لتوي من القبر» وعندما قامت روبنز بدور هيدا غابلر فيما بعد، أشارت الى مايتميز به إبسن من «قدرة فائقة على إعطاء المفتاح لممثليه بل المفتاح الأساسي،» لأنها شعرت أن هيدا كما تقول: «تستجيب لشيء في نفسي». وبالرغم من صفات هيدا المنفرة فقد رأتها «جديرة بالشفقة في عزلتها الخانقة» وأخيراً تقول «لاتخطيء، عليك أن تدع إبسن يمثل لك اكثر من أن تصر على التمثيل له.»

إن الناقد المرهف، جورج مور، مثل النقاد الآخرين الذين لم يستطيعوا نسيان الأثر المروع لمسرحية «بيت الدمية»، اعتبرها «جامدة» و «قاسية»و«غير منطقية». فما من ممثلة قامت بدور نورا في ذاك الوقت وحتى الآن إلا وأربكتها كثرة التفاصيل المملة التي كوَّن منها إبسن شخصيتها: في مطلع المسرحية بهجة نورا بشجرة عيد الميلاد التي اشترتها مع الهدايا ولعب الأطفال، طريقتها المتهورة في منح الاكراميات للحمال، سرورها بما لديها من المعكرون* وطريقتها الطفولية في الأكل، إخفاء الكيس عن تورفالد والقيام خلسة بمسح فمها، طريقتها في أخذ النقود منه ثم فتح ازرار معطفه أملاً بالمزيد. إن مايتعلق بالمعكرون والنقود قد أضيف في الطبعة الأخيرة، وفي هذا دلالة واضحة على أن إبسن كان يدرك أنه يقدم حياة خاصة، وهو على ثقة بأن الممثلة سوف تغني أداءها من خلال العمل بهذه التفاصيل. إن ماتقوم به نورا من لعب مع الأطفال مقصود لإظهار التناقض مع دخول كروغشتاد المشؤوم. ومع أن هذا قد يعتبر تراجعاً باتجاه الميلودراما، فهو في الوقت نفسه حيلة لتزيين مجمل الموقف مما يساعد على مسرحة جانبي حياة نورا. في النسخة الأولى، حذف الفصل الثاني المتعلق بشجرة عيد الميلاد، وأثناء العرض كان هذا المشهد خالياً من زينته ليبدو قاتماً وشموعه مطفأة لاضفاء جو

---

* المعكرون: حلوى من بياض البيض وسكر ولوز (المورد)

خاص على الخشبة. وقد أضاف إبسن إلى هذا الفصل مشهد الجوارب اللحمية اللون التي كانت ترتديها نورا وهي تغازل دكتور رانك. وفي نهاية هذا الفصل، عندما كان على نورا أن تحول بين تورفالد والعثور على رسالة كروغشتاد التي تشكل إدانة لها استبدل إبسن الرقصة التركية بأغنية انيترا المأخوذة من مسرحية «بيرجنت» مستخدماً رمزية الرقصة الشعبية الايطالية (الترنتيلة)، وقد أدتها نورا بشكل عجيب على ايقاع الدف وشعرها ينسدل بحرية. وفي الفصل الثالث ترتدي هذه الزوجة الوقحة المتزوجة من مدير مصرف رزين زيها النابولي ذا الشال الأسود الكبير لتحافظ على هيئتها الغريبة في رقصة الترنتيلة ـ كل هذا يأتي قبل أن تغير ملابسها اليومية، ايضاً بشكل رمزي، إلى اللون الرمادي استعداداً لخروجها النهائي المدمر.

ومع ذلك، حتى قاريء المخطوطات في المسرح الملكي في كوبنهاغن، حيث عرضت المسرحية لأول مرة، اعتبر خروج نورا من وجهة نظر نفسية «غير مقنع»، ربما كان الناقد الأدبي الذي كتب في «فولكيتس آفيس» في ٢٤ كانون الأول ١٨٧٩ من القلائل الذين أبدوا اهتماماً بطريقتها الموجزة بشكل غير عادي وبخلوها من العنف والدموع وبقية العناصر الميلودرامية. في «بيت الدمية» نجد الحد الأدنى من اللغة الطنانة عند نهايتها، كما أنها تنتهي فور تحقيق هدفها. لقد حققت هذه المسرحية تقدماً في الأسلوب، وإن كان مضمونها مثيراً للغضب والعداء كان إبسن مجبراً على كتابة مايسمى «النهاية السعيدة» للنسخة التي عرضت في المانيا لئلا تعاد كتابتها دون استشارته: ففي نهاية العرض الألماني تبدو نورا موزعة بين رغبتها بمغادرة زوجها وإلحاحها على البقاء مع أطفالها. والنتيجة هي مجرد وقوعها على الأرض. من اللافت للانتباه أن يتأخر عرض مسرحية إبسن على المسرح البريطاني عشر سنوات وعلى المسرح الفرنسي خمس عشرة سنة في وقت كان فيه اسم إبسن على كل لسان عبر أوربا قاطبة. في الواقع، ارتبطت هذه المسرحية في العالم الناطق بالانكليزية بعدم الثقة بموضوعها. أما أمريكا فقد شهدت أول عرض لها باللغة

الانكليزية في ميلووكي عام ١٨٨٢، وكان ذلك من خلال نسخة ضعيفة أعدها إي. م لورنس بعنوان «الزوجة الطفلة». وفي عام ١٨٨٤، قدمت في لندن كما أعدها هنري آرثر جونز بالشكل الذي يناسب الوسط الانكليزي تحت عنوان «سحق فراشة». وفيها أعطي تورفالد اسم همفري، ونورا اسم فلورا أو فلوسي. ومن نافل القول أن فلورا وهمفري توصلا إلى المصالحة عبر الدموع مع نهاية المسرحية. وفي عام ١٨٨٥، شهدت لندن عرضاً هزلياً للهواة بمساعدة جمعية حماية الأطفال من العنف. في إحدى الترجمات لشخص يدعى ت. ويبر يصبح آخر سطر تقوله نورا: «ينبغي أن تكون المعاشرة الزوجية بيني وبينك زواجاً.» وهذا ماأثار استغراب غرانفيل-باركر إلى درجة القول إن على الأكاديمية الملكية للفنون المسرحية أن تمنح جائزة للطالب الذي يستطيع القاء هذا السطر دون أن يثير سخرية الجمهور.

كان على لندن أن تنتظر حتى عام ١٨٨٩ كي تشاهد عرضاً لفرقة محترفة بشكل كامل. هذا مافعله تشارلز كارينغتن على مسرح الحداثة في كنغزوي. اعتمد هذا العرض ترجمة وليم آرشر، حيث قام كارينغتن بدور الدكتور رانك البارد جداً، وقامت زوجة كارينغتن، جانيت آتشرش وعمرها خمسة وعشرون عاماً بدور نورا. وبذلك اعتبرت أول عمل يظهر عظمة إبسن في لندن. ومع ذلك عرضت، كما ترى الزابيت روبنز وصديقتها ماريون لي «أمام جمهور محدود وتافه نسبياً» في «مسرح ضيق قذر». وقد أثار عرضها الضجة المتوقعة. فباستثناء واحد أو اثنين من المتحمسين مثل وليم آرشر وجورج برناردشو (الذي ألقى-فيما بعد-محاضراته الفابية حول الابسنية عام ١٨٩٠) كانت هناك إدانة جماعية لها باعتبارها نموذجاً مرضياً فاسداً تمثل فئة يهمها انحلال المرأة. في هذه الأثناء، استخدم كلمنت سكوت لفظة «الابسنية» بمعنى الاحتقار لأول مرة في مجلة «المسرح» في الأول من تموز ١٨٨٩. ومرة أخرى كان التجاهل مصير أي انجاز تكنيكي سواء في مجال التأليف أو التمثيل، عدا عن إدانة جريدة التايمز المتسرعة للمسرحية حيث كتبت «تكاد تفتقد كلياً للحدث الدرامي» كما أقرت جريدة الشعب بأن النهاية

السيئة السمعة لم تكن فقط فاسقة بل «خالية من العنصر الدرامي بشكل أساسي .» وسرعان مااقتنع المشاهد العادي أن هذه المسرحية فاحشة بشكل واضح، بل ومقيتة أيضاً.

والآن لنعد إلى الزابيت روبنز وتعليقها على هذا العرض. فقد اعجبت بالأثر الذي اعطاه «الاخراج الطبيعي» للمسرحية: إنه أشبه بلقاء شخصي منه بمسرحية» وكم كان مريحاً أن ترى اتشرش تخرج عن القاعدة المألوفة التي تفرض على الممثلة الرئيسية أن تدخل دائماً بملابس جديدة. فقد أضفت جواً من السرور والإلفة: «وأنت تراها تأكل قطعة المعكرون الممنوع عنها باسنان بيضاء لامعة، وعينين زرقاوين يملؤهما الاحساس بالتشرد». وقد أبدت اعجابها الخاص بما تتمتع به نورا من «ثقة عمياء وحارة في خروجها على الرجل ـ الصنم» المتجسد بالدكتور رانك.

وكانت رقصة الترانتيلة وحدها، التي تنطوي على بعض التكلف، بمثابة «التنازل الوحيد الذي قدمه إبسن نتيجة اهتمامه بخلق تأثير معين مع أنه كان يسعى دائماً للحؤول دون ذلك».

قامت الفرقة التي قدمت المسرحية في لندن بجولة وصلت إلى أمريكا عام ١٨٩٥. وقد استقبلها جمهور نيويورك بالتصفيق لقيام اتشرش بدور نورا (كما صفق للفرنسية غابرييل ريجان التي مثلته في نفس الموسم). كانت اتشرش وروبنز وسط الجمهور لتساعدا على جعل الممثلة الجديدة مطابقة للمرأة الجديدة كما يتصورها إبسن، ثم يتصاعد هذا التصور ليبلغ ذروته في شخصية هيدا في السنوات التالية. فمفهوم المرأة الجديدة لايعني مجرد الاعترف بذكائها واستقلالها، بل بالتصرف بطريقة جديدة. ولابد للجمهور من أن يقارن الانفعالية الزائدة وعذوبة النيران عند الفتاة مرغريت في مسرحية إبسن «الأدعياء» ١٨٦٣ (وخصوصاً في سطر مثل «احترم حزن الزوجة» و«مبارك فمك، حتى وإن كان يشتمني في هذه اللحظة») مع نورا واهتمامها المدروس بتفاصيل الحديث والسلوك لنستنتج أن الشخصيتين تنتميان لعالمين مختلفين.

كان وليم آرشر من الأوائل الذين أقروا بأن الممثلة التي تقوم بدور نورا تحتاج موهبة عقلية وجسديه. فقد نشر في «عالم المسرح» ١٨٩٣ أنه شاهد الايطالية اليونورا ديوز تقوم بدور نورا على المسرح الغنائي فاستحسن مرحها «العفوي المتأجج الغني بالألوان» في الفصل الأول، إلا أنه رآها أقل إقناعاً من تمثيل آتشرش. ومبرراته في ذلك تشكل بعضاً مما يحتكم له المسرح الطبيعي. فقد أخفقت ديوز في التفاعل مع بعض الكلمات التي تحمل دلالات معينة وتستدعي استجابة اكثر رقة من الممثلة، كما هو الحال حين يبين كروغشتاد لنورا ان تاريخ توقيع والدها على الكمبيالة جاء بعد ثلاثة أيام من وفاته. ومرة ثانية عند اقتراح تورفالد على كروغشتاد أن يعترف بالذنب الذي كانت تعلم أنه ذنبها هي عملياً. ولاحظ آرشر ايضاً أن ديوز فشلت في إدراك الإيقاع الخفي للفصل الثاني الذي يتحول من الكآبة إلى المرح ثم الوقار. إنها بدلاً من ذلك صبغت كل المشهد بلون واحد. لكنه أثنى، بشكل مدهش، على قرارها باختصار رقصة الترنتيلة التي اعتقد - هو ايضاً - أنها كانت «آخر تنازلات إبسن أمام التكنيك القديم» و «دون مستوى وقارها (ديوز)». ومع ذلك اعجبه التباين بين لون لباس الكابري في الفصل الأخير ولون وجه نورا الشاحب بلون الموت وهي ترتديه. وبمرور الزمن، كانت تظهر انتقادات من نوع اكثر تقنية. ففي مقال في ستر داي ريفيو تاريخ ١٥ أيار ١٨٩٧ حول عرض جديد لمسرحية «بيت الدمية» على مسرح غلوب في لندن، أجرى شو مقارنة مع ماكان شاهده قبل ثمانية أعوام. لقد وجد أن تمثيل كورتيني ثورب لدور تورفالد كان مؤثراً لأنه أُدي بحس عميق: «لم يعد مقبولاً أن نعطي درساً عملياً في الحياة الإنسانية بشكل يلبي اهتماماتنا السوسيولوجية فقط.» لكن شو لاحظ أيضاً أن بعض السطور الأكثر سخفاً التي رددها تورفالد ظلت تصدر على شكل «وقفات» مما زعزع واقعيتها (الوقفة في المسرح الفكتوري هي لحظة حاسمة في التمثيل حيث يكشف الممثل عنصراً أساسياً في الشخصية أو الموقف عن طريق التأكيد على جزء من الحركة أو إلقاء سطر

بصوت لافت للانتباه. نال الممثلون في العصر الفكتوري شهرتهم من خلال قطع تمثيلهم باكبر قدر ممكن من الوقفات). في عرض لهذه المسرحية، على مسرح غلوب استطاعت آتشرش تجديد شخصية نورا المعروفة، لكنها استبدلت سذاجة عينيها الواسعتين في أيام شبابها السابق بتكلف أقل طفولية. كانت تلك هي الاعتبارات الهامة في نقد التمثيل في التسعينات من القرن التاسع عشر. وقد أنهى شوملاحظاته معلقاً: «إن الرأي الشائع، حتى الآن في اوساط المهتمين بالمسرح، حول قدرة أي شخص على القيام بدور شخصيات إبسن لن يصمد أمام التجربة» وسوف نرى أن طلبات إبسن من ممثليه ستزداد بشكل أكبر مع تطوره من شخصية نورا إلى شخصية السيدة الفينغ وهيدا.

كانت مسرحية «الاشباح» ١٨٨١ تتمة طبيعية لمسرحية «بيت الدمية»: «بعد نورا، كان يجب أن تأتي السيدة الفينغ» كما كتب إبسن في رسالة (٢٤ حزيران ١٨٨٢) إن السيدة الفينغ هي نورا بعد أن أقنعت بالبقاء في البيت لتكتشف أن ولدها قدورث مرضاً تناسلياً من والده فقط. كان موضوع المسرحية عن الواجب والحرية. إلا أنها حاولت أن تلامس جميع المواضع المخطورة مثل السفلس والزنا وعلاقات الحب المتحررة وسفاح القربى والقتل الرحيم (قتل المرضى رحمة بهم). كان إبسن مدركاً أنه يتحدى التقاليد الاجتماعية، لكنه لم يضع بالحسبان شدة ردة الفعل العدائية تجاه مسرحيته. ففي كل مكان تقريباً كان الرفض ينتظر «الأشباح» باعتبارها قذارة مرضية. وحتى المثقفين كانوا يرفضون مجرد وجود نسخة منها في بيوتهم. وكما هو متوقع لم يجد إبسن سوى قلة من الأنصار بين الطلبة والمفكرين الليبراليين أمثال بيورنسون وغيورغ براندز. أما فيما يتعلق بعرضها، فقد رفضتها جميع المسارح الأوروبية، فقدمت لأول مرة في شيكاغو باللغة النرويجية. وظلت تنتظر حتى عام ١٨٨٣ لتعرض أول مرة في أوربا، علماً بأن هذا العرض كان باللغة السويدية: قدمها المخرج البارز أوغست لند بيرغ، من ستوكهولم، في مدينة هلسينغبورغ السويدية.

ولكي يستعد ليندبيرغ للقيام بدور أو زوالد، قام بزيارة فعلية لمرضى السفلس في مشفى كوبنهاغن. لذلك كان التأثير واضحاً على المشاهدين الجالسين في المسرح أثناء العرض. أما دور السيدة الفينغ فقد قامت به الممثلة القديرة هيدفينغ تشارلوت وينتر هيلم بشكل متميز. وحسب قول ليندبيرغ بدأت المسرحية والجمهور يمسك أنفاسه، كما انتهت برعب أضفاه الفصل الأخير، فأسدلت الستارة في جو من الصمت السحري تلته عاصفة مدوية من التصفيق وهكذا يبدو أن روعة العرض مكنت المسرحية من هزيمة نقادها المتمسكين بالتفسير الأخلاقي. أما وليم آرشر الذي تصادف أن حضر تمثيل وينتر هيلم فيما بعد في كريستيانا، فيقول انها كانت تعاني من بعض تقييد خشبة المسرح لها «ومن خطابية شديدة» في كلامها الموجه إلى ماندرز وماعدا ذلك كان أداؤها مؤثراً مع الحفاظ على سلوكها كسيدة. إلا أن آرشر أبدى اعجابه الخاص بتمثيل أوزوالد مشيراً إلى وجه ليندبيرغ الشاحب وعينيه المطرفتين وخطوته الحالمة (كرجل صار العالم وهماً بالنسبة له). واختتم بأن هذا الممثل أدى دوره بمنتهى الروعة.

شاهدت لندن مسرحية الأشباح في عرض خاص عام ١٨٩١ لأول مرة على المسرح الملكي الذي كان ممتلئاً حتى آخره. وكانت ممثلة هاوية ناجحة، هي تيودورايت، تقوم بدور السيدة الفينغ - علماً بأن أول عرض مرخص به تأخر حتى عام ١٩١٤. أشرف على العرض الأول (لعام ١٨٩١) ج. ت. غرين وقدمه كأول عمل لمسرحه الاجتماعي المستقل الحديث العهد. وبهذه المسرحية السيئة السمعة افتتح مسرح فراي بوينه في برلين ١٨٨٩. هز الحدث ويست إند. ولا حاجة هنا لسرد قائمة الأوصاف البذيئة التي انصبت على هذه المسرحية وعلى إبسن وانصاره خصوصاً من كلمنت سكوت في جريدة ديلي تلغراف. وقد جمعها آرشر في بول مول غازيت بتاريخ ٨ نيسان ١٨٩١ وأعاد برناردشو طباعتها بطريقة مرحة تحت عنوان «جوهر الإبسنية» في نفس العام. كان إ. ب. ووكلي الوحيد الذي وجد فيها «دراما روحية عظيمة». وأعلن

أنها واحدة من الروائع الأدبية كما كتب في «ذي ستار» .. ومرة أخرى يوجه كل الاهتمام للموضوع الواقعي على حساب الأسلوب الجديد في هذه المسرحية .

وعندما عادت للظهور في نيويورك عام ١٩٠٣ ، كان تعليق وليم وينتر يتضمن إدانة لها : «قلما تقدم دراما إبسن فرصة للتمثيل - والسبب الرئيسي هو أن معظم شخصياتها زائفة بشكل متطرف» (محفظة الزمن الجزء ٢ صفحة ٥٦٧) إنه مجرد رفض للنظر في المسألة ، في حين كان للآخرين رأي مختلف . فقد سلم ووكلي أن إبسن لم يشدد كثيراً على أهمية التمثيل . وحسب رأي سي . إي . مونتيغ في «القيم الدرامية «استطاعت جانيت آتشرش من خلال قيامها بدور السيدة الفينغ عام ١٩٠٧ ترسيخ مستوى جديد في التمثيل المرهف : «عندما تقف خلف كرسي أوزوالد لتخفي الخيبة من وجهها ، وتسعى جاهدة لتشجيعه بأكاذيب بائسة عن الأمل . إن جمال ورقة تمثيل الآنسة جانيت آتشرش أعظم من أن يعبر عنهما بالكلمات ، حيث لايمكن لفن معين أن يعوض عن روعة فن آخر . » ومن جهة أخرى ، كانت اليونورا ديوز في دور السيدة الفينغ عام ١٩٢٣ «مخلوقاً رائعاً ، ينتقل من حزن إلى حزن في رقصة كئيبة ضمن جو من الخوف» ، كما يقول جيمس آغيت في «صنداي تايمز» إلا أنها لم تعد المرأة التي صورها إبسن والتي «لاتزال متمردة يدفعها غرورها ، وهي شبه محبطة ، للظهور ثانية عبر سخريتها الشديدة من القس ماندرز» وحتى الثاني من آب ١٨٨٣ ، كان إبسن يصر على ضرورة «الأمانة الصارمة» في التمثيل كما جاء في رسالته إلى ليندبيرغ حيث أضاف قائلا :

يجب أن يبدو الحوار طبيعياً تماماً ، ويجب أن تختلف طريقة التعبير من شخصية لأخرى . ويمكن إجراء تعديلات عديدة على الحوار خلال التدريبات حيث يستطيع المرء أن يسمع بسهولة مايبدو طبيعياً وتلقائياً . ويجب تنقيحه مرة بعد

أخرى إلى أن يبدو في النهاية واقعياً ومقنعاً بشكل كامل. إن تأثير المسرحية يعتمد، إلى حد كبير، على جعل المشاهد يشعر وكأنه جالس فعلاً وهو يستمع وينظر إلى أحداث تجري في الحياة الحقيقية.

قد يبدو غريباً، بالنسبة لنا في هذه الأيام، أن هذا الكلام كان ضرورياً آنذاك. وبالمقارنة مع الدراما الرومانسية، تتميز مسرحيات إبسن الاجتماعية بالقليل من الحركة المادية، لأن الاهتمام يتركز بكامله على نوع جديد من الصراع النفسي، بينما تدور الشخصيات وتحاول الالتفاف حول المواضيع المحظورة.

إن المواضيع المحظورة في «الأشباح» والتلميحات إلى النفاق الذي كان يسود العلاقات الجنسية في الفترة الفكتورية كانا مسؤولين عن مواربة حوار المسرحية الجديد قدر مسؤوليتهما عن المبالغة في استخدام طريقة سوفوكليس في سرد القصة عن طريق الاستعادة، وكأن الأحداث الرئيسية قد حصلت لتوها قبل رفع الستارة. بحيث يبدو الكثير مما يقال غطاء لما يعتمل في العمق ومايفترض أن يكون قد حصل مسبقاً. يوضح مايكل ماير في سيرته الذاتية أن «السيدة الفينغ وماندرز بشكل خاص يمضيان معظم الوقت في الدوران حول موضوع يخشيان الكلام عنه مباشرة، ولذلك يصبح الحوار ملتوياً بل مبهماً أحياناً (الصفحة ٤٩) هنا إذن تكمن خطوة أخرى باتجاه التمثيل الجديد. فإذا كان المؤلف المسرحي يتعامل مع ماهو غير منطوق، يصبح من واجب الممثل أن يبحث خلف السطور عن المشاعر التي يجب اخفاؤها قبل أن يتمكن من إخفائها مع كامل مفهوم المخطط الأولي للمسرحية وجميع الشروط المرافقة للتأليف والعرض ابتداء من «الأشباح». وبالمقارنة مع بيت الدية»، نجد تفاصيل بصرية أقل بكثير يتم ادخالها على النسخة النهائية، كما أن الأشياء المجسدة ذات المعنى الضمني هي أقل أيضاً. ومع ذلك تظل الألفاظ محتفظة برقتها الواضحة.

كتب إبسن في تعليق مبكر حول المسرحية: «كل الأشياء أشباح».

ومن المؤكد أن المشاهد الذي يقرأ عنوان المسرحية ويتأمل في أحداثها يجد فيها أشباحاً من جميع الأنواع مصدرها الماضي. ويمكنه تحديدها من لحظة رفع الستارة، لابعد أن تبدأ السيدة الفينغ بسماع الأصداء المشؤومة من الغرفة المجاورة عبر كلمات أوزوالد وريجينا. إن العلاقات الغامضة وقيود التقاليد الاجتماعية وأشكال القلق والمخاوف الخفيفة تتوارى في كل جزء من أجزاء المسرحية. الكتب الممنوعة ملقاة على الطاولة وسط خشبة المسرح كاتهام مسلط طيلة فترة العرض. وبما أننا لانعرف مضمونها، فالأمر متروك للجمهور كي يخمن أسوأ الاحتمالات. هناك دائماً مايحجب فضائح الماضي عن ذاكرة السيدة الفينغ وذاكرتنا أيضاً. ففي همسة تآمرية تحيي ريجينا انغشتراند هذا الرجل الفضولي السيرة الذي يصر على آرائه البالغة الفسق حول مستقبلها. وماندرز يفاجأ حين يعتقد أن مايراه هو صورة الفينغ المتوفي تبعث حية في شخص أوزالد حين يدخل هذا الشاب، والغليون بفمه. وهكذا نرى أن كل مكان في البيت مسكون بالأرواح. بذلك يستمر الغموض حتى النهاية. عندما سئل إبسن إن كانت السيدة الفينغ في النهاية قد اعطت السم لابنها في نهاية المسرحية، أجاب ببساطة «لاأعرف».

شكك رونالد غراي مؤخراً بالرأي القائل إن إبسن كان من أعلام التصوير الواقعي. ففي كتابه «إبسن - الرأي المخالف» (١٩٧٧) يتهم غراي هذا المؤلف بأنه ضحى بالشخصية لصالح الحبكة بحيث يحجم تورفالد في «بيت الدمية»، مثلاً، ليصبح مجرد نسخة عن الزوج في العصر الفكتوري كي يبرر قرار نورا النهائي بمغادرة البيت. كما يتهم إبسن بعدم الاهتمام بتماسك الشخصية مثلما هو الحال في شخصية السيدة الفينغ «الأشباح» التي يصدمها الغزل الدائر بين أو زوالد وريجينا في الغرفة المجارة في البداية. الا أنها سرعان ماتوافق فيما بعد على زواجهما مع أنه يعتبر نوعاً من سفاح القربى. وحتى الشخصيات التي اعتبرت أفضل ماعند إبسن، مثل ريبيكاويست في «روزمرزهولم» والشخصية البارزة هيدا غابلر اعتبرها البعض ضعيفتين من بعض الجوانب. ومن الممكن سرد المزيد من الأمثلة التي

تبين أن إبسن سمح فيها للحبكة أن تقرر مسار تطور شخصياته. وهكذا سيكون من المفيد إعادة النظر في المقولات التي تعتبر عادة من المسلمات. ومع ذلك تنطبق هذه الآراء على المسرحيات المقروءة، علماً بأن إبسن في مجال التمثيل شيء مختلف. وبالطبع تتغير مستويات الواقعية لما يبدو واقعياً من عصر لآخر. إلا أن اختبار مستوى ثبات الواقعية في مجال رسم الشخصيات ممكن فقط من خلال العرض في فترة معينة من الزمن وهذا ماحصل فعلاً وإذا ماأخذنا بعين الاعتبار العروض الهامة التي تمت في هذا القرن، حيث قامت إديث ايفانز بدور ريبيكا وايفالي غالين بدور هيدا وفلورا روبسون بدور السيدة الفينغ. وفي الواقع، تقدم أعمال إبسن شخصيات مزودة بجميع المواصفات والابعاد الضرورية لتقديم أداء إفرادي رائع. أما الآن فقد اصبحنا في موقف مناسب يمكننا من تحديد العناصر الثابتة في رسم شخصيات إبسن، نظراً لبعدنا الكافي عن معظم الاعتبارات الاجتماعية التي جعلت جمهوره يعتبر نورا والسيدة الفينغ شريرتين بينما يعتبر تورفالد والقس ماندرز وغريغز ويرل في «البطة البرية» قديسين.

سرعان ماتحول إبسن من أعمال ذات منحى واقعي اجتماعي إلى أعمال اكثر رمزية: من «البطة البرية» إلى «روزمرزهولم» و «هيدا غابلر». كما وُضع مزيد من الشروط في مجال المهارات التمثيلية أمام اللواتي قمن بدوري ريبيكا وهيدا. لقد ازدادت قدرة إبسن على التعبير الرقيق من خلال الايحاء نتيجة قدرته على فهم العلاقات الانسانية وإيصال إيحاءاته المتزايدة عما هو غير عقلاني. فالصراعات تبدو أكثر مجازية، كما أن شخصيات عديدة صارت تتواجد على خشبته بشكل رمزي فقط. وحتى الآن يمكن القول كان إبسن نموذجاً متميزاً من الكتاب في مسار تطور الفن الدرامي، باعتباره مهد الطريق أمام الممثل والمخرج الحديثين. واكثر من ذلك لأنه أصبح علماً ذا مكانة عالمية مع نهاية القرن الماضي.

* * *

٥ ـ الواقعية في فرنسا:
انطوان والمسرح الحر

حمل أندرية انطوان (١٨٥٨ ـ ١٩٤٣) راية زولا وإبسن في فرنسا. ففي عام ١٨٨٧ افتتح هذا الموظف المغمور في شركة الغاز مع مجموعة من الممثلين الهواة مسرحهم الحر بأربع مسرحيات متواضعة يتألف كل منها من فصل واحد كانت إحداها إعداداً لقصة زولا «جاك دامور». ابتدأ انطوان مسرحه عن طريق الاكتتاب فجمع ٣٥٠٠ فرنكاً في الموسم الأول. دفع منها حوالي ١٠٠٠ فرنك اجرة مكان للتدريبات في بار بشارع لوبيك. ولكي يعد ديكور المسرح، نقل الأثاث من بيت والدته (وهذا تقليد مايزال سائداً في أوساط الهواة). كما قام الأصدقاء بتوزيع الدعوات للمسرح باليد توفيراً لاجور البريد. وسرعان ماصار المسرح يمتليء بالناس حتى آخره في كل عرض، مما زاد في تمويل الموسم الثاني فصار ٤٠٠٠ فرنكاً، فاستطاع انطوان إثرها شراء ستائر المسرح ودفع أجور الممثلين.

لم يكن هذا المسرح اكثر من قاعة خشبية مظلمة فوق درج عند نهاية زقاق. هذا الزقاق هو شارع الفنون الجميلة. كان هذا المسرح يتسع لـ ٣٤٣ شخصاً ومجهزاً بخشبة مصغرة تناسب المدى الضيق للخلفية التي اختارها أنطوان. فقد كتب الناقد الكبير جول لوميتر في مسرح باريس يصف حجم هذا المسرح في كتابه «المسرح الانطباعي»:

> يستطيع المرء أن يمد يده للمثلين من فوق أضواء مقدمة المسرح ويضع رجله على ركن الملقن. والخشبة ضيقة جداً لاتتسع إلا للمناظر الأولية، كما أنها قريبة مناجداً بشكل يلغي الوهم المسرحي.

اعتبر هذا المسرح بمثابة تحد فريد للواقعية.

كان هذا المسرح الحر أول مسرح تجريبي حديث في أوربا، كما كان لطريقة تطوره عن طريق الاكتتاب الفضل في الزام الجمهور بالمشاركة في تجربة اختبار الأساليب والمادة الجديدة على الخشبة. وفي السنوات السبع التالية اكتشف انطوان فن التمثيل والإخراج الطبيعيين بشكل لم تحرزه فرقة ماييننغن، ومع أن غايته لم تكن طبيعية بحتة، فقد قدم للمسرح في عاصمة الدراما العالمية اسماء سحرية جديدة تمثل الحركة الواقعية: تولستوي «سلطان الظلام» عام ١٨٨٨، إبسن «الأشباح» ١٨٩٣، وهاوبتمان «النساجون» ١٨٩٣.

كانت «سلطان الظلام» محظورة في روسيا مما جعل تقديمها من قبل المسرح الحر أهم حدث في موسمه الأول. إن مسرحية تولستوي المروعة تعالج انحلال طبقة الفلاحين الروس ونمو الدوافع الاجرامية بينهم. فقد أجمع كل من دوماس وأوجييه وساردو والناقد المعروف فزانسيسك سارسي على أنها مسرحية شديدة الكآبة ونصحوا بعدم تقديمها. إلا أن النتيجة كانت انتصار أنطوان من خلال هذا العرض. فقد جاء في مجلة دوموند:

> كانت أوسترليتز★. عندما أسدلت الستارة على المشهد الأخير، وسط عاصفة من التصفيق، كان الجمهور مبتهجاً إلى أبعد حد. إنني لم آلمس لحظة من الاسترخاء أو فتور الاهتمام طيلة أربع ساعات كاملة.. ولأول مرة تظهر على الخشبة الفرنسية ملابس وخلفية مأخوذة بأمانة من واقع الحياة اليومية الروسية دون اللجوء لزخرفات الأوبرا الهزلية والولع بالبهرجة والزيف الذي يبدو موروثاً في أوساطنا المسرحية.

★ أوسترليتز: مدينة في تشيكوسلوفاكيا

وبعد ذلك صار اسم المسرح الحر يتردد في جميع أنحاء أوروبا.

كان عرض «الأشباح» من قبل أنطوان أول عرض مسجل لأي من مسرحيات إبسن في فرنسا. كما كانت، قبل ذلك، الطلقة الأولى في حملة مسرح فراي بوينه في برلين والمسرح المستقل في لندن. شغلت باريس فنياً وأدبياً بهذا الحدث كما يقول جورج مورفي «انطباعات وآراء». وقد حجز لعرضها مسرح اكبر هو مسرح اللهو الذي غص بالمشاهدين. وعلى كل حال، اعتبر الفرنسيون هذه المسرحية مجرد «فشل متألق» دون أن تقلقهم القضايا الأخلاقية فيها، كما وجدوا إبسن غريباً مبهماً، بل ومملاً. إنه زولا بساق خشبية ينقصه الوضوح الفرنسي، لأن أهدافه وآراءه غير صريحة. إلا أن النقاد الفرنسيين لم يجمعوا على ذلك، فقد اعتقد جول لوميتر أن المسرحية «تراجيديا قوية وجميلة». وبول ديجاردان اعتبر إبسن «أعظم مؤلف مسرحي على قيد الحياة» اعتماداً على روعة هذا العرض. وكان الأجنبي جورج مور اكثر وضوحاً في نقد هذه المسرحية فعلق على «الشرك اللعين الذي نصبته الحياة فوقع فيه الولد المسكين». فعندما طلب أوزوالد (الذي قام أنطوان نفسه بدوره) من امه أن تسممه، شعر أن «الرعب يسري في الجمهور» إلى درجة لاتطاق. كما رأى الهيجان العصبي للرجل المريض» قد «صرف بشكل بريء». وقال عن المشهد الذي تضبط فيه السيدة الفينغ أوزوالد وهو يقبل ريجينا: «مرعب بشكل مريع ومثير للاشمئزاز حقاً.»

ومع ذلك اعتبرت مسرحية «الأشباح» فاشلة، كما كانت «البطة البرية» الأكثر غموضاً، حسب رأي سارسي، أكثر فشلاً. ومن بين جميع هذه الأعمال العملاقة اعتبرت «النساجون» ناجحة بعض الشيء. وحسب رأي انطوان في «مذكرات المسرح الحر» ادى اجتياح بيت صاحب المصنع في الفصل الرابع إلى جعل المنزل بكامله في حالة رعب. إلا أن أنطوان لم يتقبل الحكم العام على إبسن. فبعد أن قام بدور أوزوالد وتكونت لديه الخبرة الجديدة كممثل قال:

«كدت أفقد خصوصيتي الشخصية بشكل كامل تقريباً.»

وبامكاننا ترجمة ذاك التفاعل المثير سلباً أو أيجاباً: «بعد الفصل الثاني لم أعد أتذكر شيئاً، سواء بخصوص الجمهور أو نتيجة العرض. ومن خلال الارتجاف والضعف، كنت أحياناً استعيد السيطرة على نفسي مرة أخرى بعد أن تسدل الستارة الأخيرة.»

في عام ١٨٩٧ صار انطوان مديراً (لمسرح أنطوان) فجعله مقراً لجميع الشباب المتحمسين للدراما الجديدة. وأخيراً نال شرف التعيين مديراً لمسرح :يون. لقد كان أول مخرج فرنسي يعطي هو اية التمثيل مكانة محترمة في

فوضع بذلك حداً لنظام النجومية التي اعتبرها أكبر عائق في سبيل تطور الدراما في باريس.

وقف انطوان في وجه أسلوب التمثيل السائد في معهد الفنون المسرحية بباريس ومدرسة التمثيل الفرنسية الكوميدية والمسرح الفرنسي الكلاسيكي ككل، باعتباره مسؤولاً عن شل هذه المهنة. كان الممثل الفرنسي يشجع على تطوير «نمط» يلبي حاجات الريبورتوار، ويدرب على فن الالقاء، ثم يعد لالقاء دوره أكثر من أن يعيشه. وهكذا يلقيه بطريقة خطابية تؤكد على الكلمات الرئيسية أكثر من اهتمامه بالكلام الطبيعي، فهو يستخدم الايماءات نفسها بغض النظر عن الشخصية التي يمثلها، وقلما يتكلم أثناء الحركة، كان يفترض به أن يتقن هذا الدورومئات غيره. ونتيجة لهجوم أنطوان على الأساليب القائمة، كان ممثله يبدو غير مبال بحضور جمهوره، فكان يمثل بكامل جسده وليس بصوته وإيماءاته فقط. ولم يكن انطوان يسمح له بقطع الدور بالالتفات للملقن أو التوقف أو الاهتمام بتأثير أدائه. كما كان مهيأ لتنويع هذا الأداء حسب المقتضيات التي يتطلبها تمايز أي جزء من العمل. كان يستخدم الإيماءات الطبيعية ليبدو في تصرفه وكأنه يعيش حياته العادية إلى درجة التمثيل وظهره للجمهور: وفي الواقع، كانوا يشيرون للمسرح الحر بشيء من الدعابة ب «مسرح ظهر أنطوان». وتقول إحدى الدعابات إن أحد أعمام انطوان كان غنياً فهدد بحرمانه من وصيته إذا رآه على خشبة المسرح.

كان انطوان كمخرج يؤمن بإضفاء الكمال على أدق التفاصيل في الحديث والإيماءة وكل مايجري على الخشبة، فعمل على خلق نتيجة تشكل كلاً مركباً، فهو يقول: «إن إعادة قلم رصاص أو عملية قلب فنجان» هامة وعميقة التأثير على الجمهور قدر أهمية المبالغات الخطابية في المسرح الرومانسي. اقتنع انطوان بضرورة تدريب ممثليه على العمل بروح جماعية مع وجود أثاث وأدوات حقيقية على الخشبة. وكان يشعر أن دور المخرج يتطلب اهتماماً وصبراً لاحدود لهما بقصد خداع الجمهور وجعله يعتقد أن مايشاهده هو الواقع فعلاً.

اشتهر انطوان، بشكل خاص، لعنايته بالخلفية حيث كانت ترمي إلى إعطاء صورة كاملة عن الحياة: وهذا مايعبر عنه شعار صاغه مؤلف مسرحي شاب وبارز هو جان جوليان، فقال يجب أن تكون «شريحة من الحياة». كان على المشهد أن يبدو وكأنه في غرفة أزيلت جدرانها الأربعة. وفي مقالة كتبها أنطوان إلى مجلة باريس بعنوان «المشهد» (الأول من نيسان ١٩٠٣) يقول:

> لكي يكون ديكور الخشبة حقيقياً، مؤثراً ومطابقاً للواقع، يجب أن يعد طبقاً لشيء مرئي - سواء كان داخلياً أو منظراً طبيعياً، فإذا كان داخلياً يجب أن يبنى بجوانبه الأربعة، بجدرانه الأربعة دون الاهتمام بالجدار الرابع الذي يزال فيما بعد ليتمكن الجمهور من رؤية مايحدث.

هنا أيضاً نجد نظرية أساسية أخرى عن الدراما الطبيعية مطورة عن إبسن: «فكرة الجدار الرابع» إذ يجب تصميم المنظر الداخلي وكأن الغرفة جزء من البيت ككل، حيث السقف أو الدعامات الأفقية فوق الرأس لخلق الانطباع الصحيح. ولذلك ينبغي على مصمم الديكور أن يملأ الخشبة بعدد كبير من قطع الأثاث الصغيرة ليولد الاحساس بأن هناك من يستعملها. يجب أن تكون صورة طبق الأصل للأشياء الحقيقية. وفي النهاية رفض أنطوان استخدام أضواء مقدمة الخشبة كما اقترح زولا وستروندبيرغ من قبل:

«في الحياة يأتي الضوء من الأعلى لامن الأسفل»

لقد شرح المبدأ القائم خلف هذا التأكيد الزائد على المشهد ببساطة . فإذا كانت البيئة اساسية بالنسبة للطبيعية التي شجعت الدراما الحديثة ، فإن الخلفية الوثيقة الصلة التي يعيش الممثلون ويتحركون عليها تتمتع بنفس الأهمية . لذلك عمل انطوان بالتدريج على تأمين الخلفية على خشبته أولاً ، بحيث يجري التدريبات على خشبة جاهزة . وبذلك تساهم في تحديد سلوك الشخصيات . وحسب رأيه ، يكمن سر نجاحه المبكر في تصميم مناظره . ويمكن القول بسهولة أن ديكوراته صارت أخاذة بحد ذاتها .

عندما كان أنطوان في مسرح أوديون ، حاول تطبيق فلسفته الجديدة بخصوص الخشبة ليس فقط على المسرحيات الجديدة ضمن الحركة الجديدة ، وإنما أيضاً على أعمال الكتاب الكلاسيكيين أمثال أسخيلوس ، سوفوكليس ، شكسبير ، كالديرون ، راسين ، موليير ، غوتيه وشيلر . وقد صرح أنه لايهدف إلى تجديد مسرحياتهم عن طريق تحديث إخراجها بقدر مايهدف إلى تقديمها وكأنها في عصرها مع ديكورات مناسبة واكثر بساطة . كان معجباً بترديد تأكيد موليير على أهمية «أن يمثل المرء كما يتكلم» . ولذلك اعتقد أن تمثيل عمل كلاسيكي كأعمال راسين ببساطة طبيعية سيكون أكثر تأثيراً في المشاهدين من الطريقة القديمة . إن فكرة معالجة الأعمال الكلاسيكية وكأنها معاصرة لقيت رواجاً في كل مكان في هذا القرن ، مما جعلها مصدر سرور للبعض وسخط لآخرين .

أصبحت عروض انطوان شهيرة . إلا أنه بلغ قمة شهرته في تشجيعه لمجموعة من المؤلفين المسرحيين الجدد . فاستطاعت باريس أن تشاهد الدراما السيكولوجية لكل من فرانسوا وكيرل ، ومسرحيات جيوڤاني فيرغا التي تعالج مشاكل عديدة ، ومسرحية هنري بيك الأخيرة ، ثم مسرحيات جورج دي بارت - ريش الكوميدية نتيجة جهود أنطوان . ومن بين الكثيرين الذين رعاهم أنطوان ، كان يوجين بريو الأكثر نجاحاً . فقد قال عنه برناردشو بكل

فخر «لدى أوربا الآن سوفوكليس جديد بشخص يوجين بريو» . وكان برناردشو يشير بذلك إلى مسرحية بريو الشهيرة «السلع المعطوبة» التي تجرد بطلها البرجوازي المحترم، م. لوش، من أوهامه تماماً مثلما فعل سوفوكليس بأوديب . وهذا ماأثار الكثير من الكلاسيكيين . بالنسبة لبرناردشو يعتبر بريو الوريث الطبيعي لإبسن وقد أشاد «بروحه العلمية» في مقدمته لـ «ثلاث مسرحيات لبريو» ١٩١١ . إن اكثر ماأثار إعجاب برناردشو هو تحدي بريو المتكرر للرقابة الفرنسية بمعالجته لكل المواضيع المحظورة على خشبة المسرح : السفلس، الزواج القائم على المهر، الإجهاض، تحديد النسل، الدعارة وأشياء أخرى . إلا أن انطوان نفسه كان يعتقد أن جميع هذه المواضيع، إلى حد ما، لاتتعلق بالأخلاق . وأخيراً يمكن القول إن أسلوب بريو الوعظي هو المسؤول عن إهمال مسرحياته بشكل سريع والحقيقة أنه ما من شيء يقل أهمية عن طبيعية من الدرجة الثانية .

* * *

٦ـ مساهمة سترندبيرغ الواقعية

الأب (١٨٨٧) الأنسة جولي (١٨٨٨)

يعتبر جوهان أوغست سترندبيرغ (١٨٤٩ـ١٩١٢) معادلاً لإبسن، إلى حد ما، في مجال التأليف المسرحي. كانت مسرحيات سترندبيرغ المبكرة دراما تاريخية رومانسية كما كان الحال في تلك الفترة. كتب في عام ١٨٨٤ مسرحيتين بعنوان «الاستعداد للزواج» مع مقدمة عن حقوق الرجال والنساء، كانت بمثابة نقد لاذع لمسرحية «بيت الدمية». ونتيجة لذلك حوكم بتهم لاأخلاقية بريء منها فيما بعد، ومثل إبسن استطاع آنذاك إثارة الجمهور الاسكندنافي بمسرحيتين من نوع الواقعية المتطرفة، حتى أن أتباع الحركة الطبيعية في أوروبا أيقنوا أن قائداً جديداً قد وصل. وعلى كل حال، اعتبرت هاتان المسرحيتان ـ جزئياً ـ ردة فعل على آراء إبسن في المساواة بين الجنسين، علماً بأنهما قدمتا دعماً كبيراً للطبيعية على خشبة المسرح. المسرحيتان هما «الأب» ١٨٨٧ و «الآنسة جولي» ١٩٨٨. وقد أنجز كلا منهما بأقل من اسبوعين، بالإضافة إلى مسرحية «الدائنون» ١٨٨٨ التي كتبت خلال شهر واحد. إلا أن الواقعية في هذه المسرحيات كانت تحمل بذور موتها. لذلك فإن ماحققه سترندبيرغ في السنوات اللاحقة ابتداء من «إلى دمشق» ١٨٩٨ و«مسرحية حلم» ١٩٠٢ و «سوناتا الشبح» ١٩٠٧ ومسرحيات «الحجرة» الأخرى تعتبر تجريبية صريحة وغير واقعية منحت مؤلفها مكانة أخرى كانطباعي. لم يكن سترندبيرغ مستقراً في بحثه عن صيغة تلائم مواضيعه في اثنتين وستين مسرحية كتبها آنذاك. استطاع عبر هذه الأعمال تقديم عدد مذهل من الصيغ والتقنيات الدرامية التي سادت المسارح الغربية في القرن العشرين.

كان سترندبيرغ محللاً بارعاً للمدرسة الطبيعية الفرنسية التي كانت سائدة قبله مباشرة. فتفهم ابداع زولا في مسرحية «تيريز راكان» ورأى فيها

اكثر من مجرد مسرحية اطروحات . وفي حين جعل دوماس وأوجييه من قضية قتل تيريز لزوجها مناسبة للتهجم على قوانين الطلاق، ركز زولا على دوافع تيريز واستنبط مافي عقلها ثم درس نتائج عملها . ولكن هل تعمق زولا بما يكفي؟ كتب سترندبيرغ ان زولا يرى «في وخزات ضمير المجرمين مجرد تعبير عن اختلال في الانسجام الاجتماعي نتيجة العادة والأفكار الموروثة» . ولاحظ بشكل خاص، أن مرور عام على عملية القتل كلفت المسرحية وحدتها وقدرتها على خلق الوهم . وهما عنصران شغلا سترندبيرغ طيلة حياته . وقد نبه إلى خطر الابتذال ايضاً : إن الواقعية السطحية البحتة هي «تصوير فوتوغرافي يشمل كل شيء حتى ذرات الغبار على عدسات الكاميرا» . أما الطبيعية الحقيقية من جهة أخرى، فتبحث عن الصراعات الطبيعية حيث تكمن أشكال النضال الحاسمة : الواقعية الحقة تعني الصدق مع الطبيعة : ولذلك قرر سترندبيرغ أن يجعل مسرحياته تعالج حقائق أساسية مثل العلاقات الجنسية، والصراعات النفسية للإرادات، وتأثير الماضي على الحاضر .

لقد وجد في المسرح الحر لأنطوان نموذجاً رائعاً . وقد أعجب سترندبيرغ ببساطة خلفيته التي كانت تختلف تماماً عما في المسرح التجاري . وكما يعتقد، صممت الديكورات الفاخرة لتخدع الجمهور فتجعله يرى المسرحية أفضل مما هي في الواقع . إن طاولة وكرسيين هي كل المطلوب لتقديم «أقوى الصراعات التي تزخر بها الحياة» . كما استحسن اختيار أنطوان لمسرحيات ذات فصل واحد، تراعي وحدتي الزمان والمكان الضروريتين . وأقر ريبورتواراً يرفض الحبكات القديمة القائمة على الدسائس الرخيصة مفضلاً الدراسة النفسية للشخصية وهي تخوض صراعها الأساسي من أجل الوجود، من أجل الحب والشرف والحرية، ومن أجل الحياة ذاتها . اعترف سترندبيرغ أن هذا الكاتب الجديد وجد الفرصة على المسرح الحر لاكتشاف مواضيع وأشكال جديدة .

لقد قوبلت مسرحيتا سترندبيرغ الواقعيتان والهامتان بالعداء. فقد منع عرض «الأب» في السويد، كما ظلت الآنسة جولي ستة عشر عاماً دون أن تعرض هناك. وبسبب الرقابة، عرضت هذه الأخيرة عرضاً خاصاً ولمرة واحدة في اتحاد الطلاب بجامعة كوبنهاغن عام ١٨٨٩، وقامت زوجة سترندبيرغ، سيري فون إبسن، بدور جولي. ولم تعرض بعد ذلك حتى عام ١٨٩٢ حيث قدمها أوتوبراهم في عرض وحيد أيضاً على مسرح فراي بوينه في برلين. وظلت بدون عرض طويل حتى عام ١٨٩٣ حين قدمها أنطوان بالفرنسية. أما أول عرض باللغة السويدية فقد حصل عام ١٩٠٤ ولكن ضمن عرض خاص، وهذه المرة في جامعة أو بزالا. ومع ذلك لم تصل النسخة السويدية الكاملة إلى الخشبة إلا في عام ١٩٤٩ حين أعاد لها آلف سيوبيرغ الكلمات التي حذفتها الرقابة. وذلك على المسرح الدرامي الملكي في ستوكهولم.

إن مسرحية «الأب» دراسة عميقة للعلاقة الزوجية عبر صراع مرير بين الكابتن، وهو رجل فقد عقله وسمعته من جهة، ولورا المرأة التي تعذبه من خلال الشك بأنه ليس أباً لطفله. يقر نيتشه مع هذا المؤلف الشاب أن حالة الحرب بين الجنسين قانون أساسي من قوانين الحياة والزواج. أراد سترندبيرغ أن يجعل من مسرحيته اغاممنون من صنعه هو، على غرار مأساة ذلك الملك الإغريقي الذي وقع ضحية كراهية زوجته. والصحيح أن هذه المسرحية، بإيجازها الكلاسيكي وسيرها المباشر إلى اللحظة الختامية حين يستدرج الكابتن إلى مصيره المأساوي، تختلف عن المسرحيات الطبيعية الأخرى. حتى أنه لمن المثير للجدل فيما إذا كان الكابتن ولورا شخصيتين متميزتين بشكل من الأشكال، أم تمثلان القناعات الخاصة بالذكور والاناث وحسب. فوق كل ذلك تستطيع هذه المسرحية عملياً، الاستغناء عن جميع التفاصيل الخارجية ـ التي تفرضها الواقعية ـ من أجل تحقيق هدفها. وفي التحليل النهائي يمكن عرضها على خشبة عارية إلا من قطعتي أثاث مع توجيه المصباح المضاء

على الزوجة والسترة التي يرتديها الرجل. لقد بدا سترندبيرغ وكأنه يختبر مقولته المكونة من «طاولة وكرسيين». أخيراً صارت هذه المسرحية تجسيداً واضحاً للجنسين في صراعهما الأساسي. كما أن شكلها يظهر مؤشرات تحول سترندبيرغ المستقبلي إلى الشكل التعبيري. لاحاجة لغرفة حقيقية من أجل عرض المعركة بين الجنسين بجميع تفاصيلها الواقعية. حتى «الآنسة جولي» قدمت على شكل باليه، هذا الشكل الذي يمكن اعتباره اكثر الأشكال الدرامية تجريداً.

اعتبر زولا مسرحية «الأب» على درجة عالية جداً من التجريد ومدروسة بعناية، ولذلك وجد سترندبيرغ نفسه مجبراً على كتابة دفاع عن تكنيكه بعد الاستقبال السيء لهذه المسرحية. وهكذا نشر مقدمة «للآنسة جولي» عام ١٨٨٨، اعتبرت دفاعاً عن «الأب» بقدر ماهي مقدمة لمسرحية «الآنسة جولي». وهي ليست مجرد بيان هام للحركة الطبيعية، وإنما وثيقة بارزة أيضاً في تاريخ الدراما الحديثة. وقد أشار إيفرت سبرينكون في «نقد الدراما» شتاء ١٩٦٨ الى أن جميع أفكارها صادرة عن الفكر الفرنسي في تلك الفترة. ومع ذلك لم ينجح تماماً في تجسيد أهداف الحركة الجديدة نظرياً أو تقنياً.

أدرك سترندبيرغ أن خمره الجديد قد فجر الزجاجات القديمة، كما أن مقدمته اتخذت شكل منشور توضيحي. فقد كان جوهر نظريته قائماً على إحساسه أن الشخصية شيء لامتناهي التعقيد. ويستحيل بعث الحياة فيها إلا بمنحها تنوعاً هائلاً في الدوافع إزاء كل حدث.

إن الحدث في الحياة الفعلية يأتي عموماً، نتيجة سلسلة كاملة من الدوافع ـ وهذا، بالمناسبة، اكتشاف جديد بشكل من الأشكال. وهي دوافع أساسية تقريباً. لكن المشاهد، كقاعدة عامة، يختار واحداً منها ـ وهو الدافع الذي يستوعبه عقله بسهولة أكبر، أو الذي يناسب مستوى تفكيره. لنأخذ حادثة

انتحار مثلاً، سيقول رجل الأعمال إنها بسبب مشاكل العمل، بينما تقول النساء إنها بسبب عدم التكافؤ في الحب، والمريض يعزوها للمرض. أما الفقير العاطل عن العمل فيرى اليأس سبباً لها. وفي الحقيقة، يمكن أن يكون الدافع موجوداً في كل هذه الأسباب. كما يمكن ألا يكون في أي منها. فربما أخفى المنتحر دافعه الفعلي بإظهار دافع آخر مختلف تماماً، كأن يكون كسب المزيد من الشهرة.

وهكذا أوضح سترندبيرغ أن أفعال جولي هي نتيجة لولادتها وتربيتها وطريقة إغواء الخادم لها، إضافة إلى مناسبة عشية منتصف الصيف واشياء أخرى عديدة فعلت فعلها مجتمعة.

ربما تأثر سترندبيرغ بعالمي النفس الفرنسيين ريبو وشاركو، وقبل فرويد بوقت طويل، كما يشير ب. ج. مادسن في كتابه «مسرح سترندبيرغ الطبيعي»، كان يرى أن عليه كطبيعي أن يوجد مايسميه «الذات المركبة» للشخصية التي تغنيها تأثيرات أحداث الماضي والحاضر على عقلها. من حيث المبدأ، لم يكن هذا يتضمن موقفاً أخلاقياً أو وعظياً من جانب المؤلف، وإن كان من غير المستبعد اعتبار بعض دوافع جولي ناتجة عن موقف المؤلف المعارض للمساواة بين الجنسين. فقد اعتقد جول لوميتر أنه وجد في سترندبيرغ «عدواً لدوداً للمرأة». والواقع أن سترندبيرغ شكا من أداء زوجته، سيري فون إبسن لدور جولي لأنها أدته كشهيدة وليس كامرأة متحررة تكره الرجال.

وفي كل الأحوال، ليس المهم، في هذه المسرحية سر الدوافع الجنسية لدى جولي، أو الحاح الخادم جان للصعود فوق طبقته بشكل نال إعجاب سترندبيرغ. بل المهم الطريقة التي تجتمع بها كل هذه الأمور معاً. إن بنية المسرحية الخفية قائمة على العلاقات الخاصة بين الطبقة والجنس، إلا أنها تبدو من خلال التفاصيل واللهجة. فقد كتب سترندبيرغ: «إن جان هو الارستقراطي نظراً لرجولته». ولكن جولي يمكن أن تكون سيدة في الصراع

الطبقي، وإن كانت السيادة لجان في الصراع الجنسي. وهكذا نلاحظ أن شكلاً من الصراع يفرض بشكل تهكمي على الآخر بطريقة تعززه. إن الصراع الجنسي يوضح ويكشف ظاهرة اجتماعية بطريقة لم يجربها أحد سوى جان جينيه في «الشرفة» ١٩٥٧ حيث تبدو النزوات الجنسية امتدادات حسية لمؤسسات اجتماعية قائمة.

هناك أشياء أخرى هامة يقولها سترندبيرغ في مقدمته. فقد أعلن أنه تجنب شكل الحوار الآلي القائم على انتظام السؤال والجواب في الدراما الرومانسية الفرنسية، وبدلاً من ذلك ترك الحوار يتعرج، أو يبدو كذلك عن طريق جعل متكلم يشغل ذهن آخر وكأن الأمر مصادفة بحتة. ثم تتكرر المواضيع وتتطور «كما في التأليف الموسيقي». والآن أصبحت هذه الطريقة في تأليف الأدوار تستخدم لوصف وامتداح ماحققه تشيخوف بعد عشر سنوات. وربما كانت المراوغات الجنسية والاعتداءات المبطنة في المشهد الأول من «الآنسة جولي» هي من هذا النوع. وخصوصاً عندما تحضر الطباخة كريستين مع جولي وجان لتمنعهما من التعبير عما كانا يعنيان فعلاً. لكن اللافت للانتباه هو أن مخطط حوار سترندبيرغ يتغير جذرياً في بداية المسرحية حالما يكتمل الإغواء ولا يظل مايمكن إخفاؤه. وبعد ذلك يصبح الحوار صريحاً مباشراً. وهكذا تركع جولي على ركبتيها حين تدرك الخزي الذي حل بها، ثم تشبك يديها وتنكمش ذليلة أمام جان الذي ينتصب أمامها منتصراً، بشكل رمزي، فوقها. وهذا الأسلوب مأخوذ عن الطريقة المسرحية القديمة، كما هو الحال في التغير الواضح الذي نلمسه بكلمات مثل: «وحش - خرا - حقير - الخادمة الذليلة - عاهرة الخدم - عاهرة الأذلاء». يعتبر مثل هذا الحوار عودة إلى لغة زولا الأكثر حسية، وربما تم التأكيد عليه في الدقائق الأخيرة من المسرحية عندما يصبح الحدث على الخشبة رمزياً بشكل صريح: جان يخرج عصفور جولي من القفص ويذبحه، فيقرع الجرس الذي ظل صامتاً طيلة المسرحية بشكل مفاجيء، حيث يعود جان بسرعة لارتداء لباس الخدم، ثم

يضع سكينه بين يدي جولي. وبينما ترتفع الشمس تسير هي إلى حتفها وكأنها في نشوة تنويم مغناطيسي - ربما تكون هذه الفكرة مأخوذة من دراسة بيرنهايم في عام ١٨٨٤ «الإيحاء» - وعند اسدال الستارة يكون الحوار قدتوقف نهائياً عن تعرجانه «الواقعية» ليصبح من الصعب الإقرار بأن المسرحية ذاتها تشكل حجر زاوية في الحركة الطبيعية.

دافع سترندبيرغ عن أنواع أخرى من التكنيك كان لها تأثير كبير في المسرح الحديث. فقد تجنب تقسيم مسرحياته الى فصول، والسبب، كما قال، أنه لايريد أية فواصل تقطع «التأثير الايحائي للمؤلف كمنوم مغناطيسي» وهذه فكرة أخرى أخذها عن بير نهايم، وهي ذات الفكرة التي سيتوقف عندها برتولت بربخت ساخراً. ولكي يحافظ سترندبيرغ على الوهم المسرحي، منع الموسيقيين من الظهور على الجمهور: ومرة أخرى أصر بريخت على وجوب ظهور الموسيقيين أمام الجمهور. لم يكن سترندبيرغ يتقبل وجود حفلات العشاء أو أي شيء يشتت انتباه الجمهور مما كان سائداً في المسرح الفكتوري. وللتأكد من ذلك كان يطلب إطفاء أنوار الصالة بكاملها: بالمقابل كان بريخت يدافع عن وجهة نظره القائلة بوجوب وعي الجمهور دائماً أنه موجود في مسرح طيلة الوقت. إن شروط سترندبيرغ لتحقيق التركيز الشديد من قبل الجمهور خلال العرض تشير بوضوح إلى فكرته عن الوهم المسرحي. فهو يطالب مشاهديه بأن يقتنعوا كامل القناعة بواقعية عالم الخشبة وأن يدخلوا كلياً في مجال تأثيره.

وفيما يخص خلفية الخشبة في «الآنسة جولي»، قرر سترندبيرغ أن يعرض جزءاً من المطبخ فقط، وهو الجزء الذي يدور فيه الحدث. كما طلب أن تكون الأشياء المرئية موضوعة بشكل مائل، بحيث يستطيع المشاهد إكمال ماهو محجوب عنه بتصوره في خياله. قد نبدو معذورين إذا تحفظنا منذ البداية على الاهتمام المفرط في اختيار المطبخ مكاناً لإهانة سيدة من الطبقة العليا.

وأخيراً كشف ستر ندبيرغ أيضاً أنه أخذ فكرة عدم التناظر والاقتصاد في المشاهد من الرسوم الانطباعية. وهذه إشارة واضحة لزوال الاسلوب الواقعي في الدراما لاحقاً. كان ستر ندبيرغ يردد رأياً شائعاً آنذاك، عندما طلب أن تكون رفوف المطبخ وأدواته حقيقية لامجرد رسومات على اللوحة الخلفية. وإضافة لذلك طالب، مثل أنطوان، بالغاء أضواء مقدمة المسرح، ومثله أيضاً، لم يكن ممثلوه يمثلون للجمهور. يجب على الممثلين أن يبتعدوا في تمثيلهم عن وسط مقدم المسرح الذي يجعلهم في أقرب نقطة من ركن الملقن (وسط مقدم الخشبة في المسرح الفكتوري) - علماً بأن هذا لايعني دعوة للتقليل من إتقان التمثيل، وإلا اعتبر ذلك مناقضاً للتقليد السويدي. أيقن ستر ندبيرغ أن فن الدراما يستطيع التطور والازدهار فقط عندما تكون الخشبة والصالة صغيرتين. لذلك حاول تحقيق هذا الشرط في مسرحه الخاص (مسرح داغمار) في كوبنهاغن عام ١٨٨٨ الذي صمم على غرار المسرح الحر لأنطوان. وفيما بعد، كان مسرحه الآخر (إنتيما) في ستوكهولم أصغر مساحة. وبشكل عام كانت مقدمة ستر ندبيرغ وثيقة هامة مهدت للعديد من التحولات الأساسية في جانب من الممارسة المسرحية بعد آخر خلال القرن العشرين. حتى أن برناردشو طلب أن لايكون ديكور الفصل الأول من مسرحية «زير النساء» مستطيل الشكل. لقد فشل مسرح ستر ندبيرغ التجريبي في كوبنهاغن. إلا أنه مثل إبسن، عمل مخرجاً فاكتسب خبرة مباشرة فيما يتعلق بالمصاعب التي تعترض تحقيق المشهد الواقعي على الخشبة. وحين اقتنع أن الواقعية التي يريد التعبير عنها قد اصبحت اكثر تعقيداً، طور تقنيات جديدة في الكتابة والاخراج حملته بعيداً عن واقعية الحركة الطبيعية. وفي الواقع، اعترف ستر ندبيرغ نفسه بتحوله إلى التعبيرية في أعماله فاعلن: «على عاتقي تقع مسؤولية سد الثغرة مابين الطبيعية وماوراء الطبيعية، مقراً أن الأخيرة هي مجرد تطور للأولى.»

* * *

٧ . الواقعية في ألمانيا:
براهم وهاوبتمان
النساجون (١٨٩٢)

«أنشأنا مسرحاً حراً للحياة الحديثة» هذا ماأعلنه أوتو براهم (١٨٥٦-١٩١٢). افتتح براهم مسرحه (فراي بوينه) في برلين عام ١٨٨٩ على غرار المسرح الحر لأنطوان، وأول عرض قدمه، كما يعتقد، هو مسرحية «الاشباح» لابسن. كان براهم قد أمضى عشر سنوات كناقد أكاديمي في «فوسيشه تسايتونغ» في برلين. وكان أهم المؤيدين الألمان لزولا وإبسن والحركة الطبيعية عموماً. لذلك سادت لهجة تبشيرية مرة أخرى، حيث بدأ بيانه كما يلي:

في يوم من الأيام كان هناك من يتجاهل الحاضر ويبحث عن الشعر في ظلمة الماضي، يسعى مبتعداً بخجل عن الواقع ليصل إلى تلك الشواطيء المثالية البعيدة، حيث يتألق هناك شباب أبدي الشيء الذي لم يحصل في أي مكان. إن الفن في زمننا يلامس بأدواته كل شيء حي: الطبيعة والمجتمع، ولذلك يرتبط الفن الحديث والحياة الحديثة ببعضهما بأوثق الروابط وأقواها، كما أن على من يريد فهم الفن الحديث أن يعمل على إدراك الحياة الحديثة أيضاً بغرائزها المتداخلة والمتصارعة وآلاف الثنايا المتعرجة فيها. إن شعار هذا الفن الحديث، كما كتب بأحرف من ذهب على أيدي أعلامنا البارزين، هو كلمة واحدة- الحقيقة، ثم الحقيقة، والحقيقة في كل مجالات الحياة، وهذا مانسعى إليه. لانبغي الحقيقة الموضوعية التي تظل بمنأى عن

الفرد المكافح، بل الحقيقة الذاتية التي يمكن الوصول إليها بحرية عبر الإيمان الصادق والتعبير العفوي: حقيقة الفرد المستقل الذي ليس لديه مايعتذر عنه أو يخفيه، والذي - بالتالي - يعرف عدواً واحداً فقط، عدوه الرئيسي وخصمه القاتل: الكذب بكل أشكاله.

ومع افتتاح مسرح فراي بونيه توفرت الإمكانية لاختبار نظريات براهم عن الحقيقة في الدراما، والأمانة في التمثيل والإخراج على خشبة مسرحه هو. وخلافاً لانطوان وهواته، حظي براهم بمساعدة مجموعة من الممثلين المحترفين والمخرجين الكبار ومنهم الممثل الشهير إيمانويل رايشر. كانوا جميعاً يشاركون براهم قناعاته، ويدافعون عن ممارسة مفهوم للدراما يقوم على تقديم كائنات حية أكثر غنى وعمقاً على خشبة المسرح. وكما هو الحال مع أنطوان، كان هذا المفهوم يتضمن رفض القوالب الجاهزة، والحوار الخطابي، والايماءة المألوفة والصوت الجهوري.

ركز براهم اهتمامه على جوهر الحقيقة في التمثيل عند عرضه لمفهومه عن «فن التمثيل القديم والحديث». وقد نوه من خلال طريقته المدرسية بأن التمثيل الحديث ليس إلا فن التمثيل الألماني التقليدي السابق كما كان في القرن التاسع عشر. وقد وجد هذا في مايسمى (واقعيو همبورغ) أصحاب الأسلوب الألماني البسيط في القرن الثامن عشر. وعندما أصبح غوته المدير الفني لمدرسة الدراما الشعرية في مسرح فايماركورت حيث كان يقدم مسرحياته ومسرحيات شيلر الرومانسية، طغت الكلاسيكية على أسلوب التمثيل في المسرح الألماني. كان الممثلون الكلاسيكيون يتكلمون بنبرات توكيدية صارمة ويتحركون مع إيماءات متكلفة مؤسلبة - على الجزء المرئي واللامرئي من الخشبة، بنبرات مضبوطة ووضعيات مرسومة كما هو مطلوب. فقد قيل أن غوته كان يخرج المسرحية بأسلوب قائد أوركسترا أو أوبرا، مؤدياً إيقاع الكلمات بمخصرته (عصا قائد الفرقة الموسيقية). وفي أحسن الأحوال،

عمل هذا الأسلوب على تشجيع التحول باتجاه استخدام الشعر على خشبة المسرح، إلا أنه، في مجال البحث عن الحقيقة العامة افتقد، ولسوء الحظ، بعض الخصوصية الفردية للشخصية التي يرسمها. وكما يقول براهم، إن الممثل الجديد ليس تحفه أثرية. ولذلك فإن على فن التمثيل الحديث أن ينبذ المباديء الكلاسيكية إذا أراد البقاء: على الممثل أن يعود لمراقبة الناس بدقة، ويعيد النظر في عمله حسب مقتضيات الطبيعة. وعليه، بحكم الضرورة، أن يرى بعينين معاصرتين.

كانت فرقة ماينغن هي التي طرحت فكرة الخلفية الواقعية، إلا أنها أخفقت في وضع بشر واقعيين على الخشبة ولذلك وجد براهم، من خلال بحثه، ضالته في عمل الممثل الفرنسي فرانسوا جوزيف تالما (من أوائل القرن التاسع عشر) كنموذج للاسلوب المعدل الذي يحتاجه. كان تالما قد خفف من الأسلوب الخطابي في التراجيديا مراعياً بذلك معاني الأبيات قبل وزنها. كما كان يمثل للآخرين على الخشبة وليس للجمهور. بل إنه في بعض الأحيان كان يدير ظهره له، مما أثار اشمئزاز معاصره، غوتيه، لما في ذلك من قلة انضباط. إلا أن براهم اعتبر ذلك رمزاً للتمثيل الجديد. فإدارة ظهر الممثل للجمهور كانت تمثل الفرق بين الحقيقة والتقليد في الأداء. وهذا بالذات ماجعل النقاد، أمثال كارل فرينزل، يشارك غوتيه رأيه في اعتباره عملاً «قبيحاً»

مسألة أخرى أثارها براهم. فقد اعتقد أن هناك صلة داخلية تربط مابين الفنون الابداعية وفنون التمثيل تاريخياً. فتأثرت ببعض وتطورت بشكل متواز. ولما كانت الانجازات العظيمة في مجال الرسم والتأليف المسرحي قد رفدت بمشاعر حقيقية، لم يكن باستطاعة الممثل وأمثاله من الفنانين البقاء خارج هذا التطور. إلا أن الثورات ضمن شكل متعدد الفنون كالمسرح ليست بالأمر السهل. أنشأ أنطوان فرقته من الهواة، وكان يدربهم شخصياً حسب طريقته. أما محترفو براهم فقد أثبتوا أنهم ضد تكوين طاقم حقيقي ينذر نفسه للواقعية. ولذلك واجه الصراع المعتاد الذي ينشأ عادة عند أية محاولة لتغيير

الممارسة المسرحية بشكل سريع. فعندما حاول، مثلا، أن يوجه ممثلا من المدرسة القديمة مثل جوزيف كينز - وهو ممثل ذو مكانة رفيعة لتفوقه الهائل في الحركة والكلام - اعترضه اهتمام كينز «بالانسجام» بين الكلمة والحدث مما يتناقض حتماً مع الواقعية النفسية التي يريدها براهم.

وقد نشب صراع نموذجي آخر عندما حظي براهم بالاعتراف الرسمي وعين مديراً للمسرح الألماني في عام ١٨٩٤. ومثلما حصل عند تعيين أنطوان مديراً لمسرح أوديون، أراد براهم أن يطبق حالاً أساليبه الجديدة على الأعمال الكلاسيكية مع الحفاظ على خصائص وسمات النصوص الأساسية. ظل هذا التوجه نحو الدراما الكلاسيكية الغربية قائماً في القرن العشرين، وإن كان المردود غير مرضٍ. كان براهم يؤمن أن الأعمال الكلاسيكية يجب أن تحيا وتتغيير مع الجمهور، على أساس أنه لو كانت المسرحية قديمة فإن فن الدراما يظل متجدداً وعصرياً.

ولذلك تجنب براهم، وبحذر، خلفية خشبة المسرح القديم التقليدية الخاصة بالتراجيديا الاغريقية عند عرض مسرحية سوفوكليس «أنتيغون» على المسرح الألماني، كما تجنب المنصة المتناظرة ذات الأعمدة التي اعتقد أنها تكاد تطابق مقدمة المسرح الإغريقي القديم، وبدلاً من ذلك بنى مقصورات جانبية غير متناظرة، وقسم الفراغ الخاص بالتمثيل إلى قسمين بدرجات تربط مناطق التمثيل الأبعد في مقدمة المسرح ومؤخرته. وبعد تزيين القصر الجديد بالاشجار والمطرزات بدا وكأنه مأهول فعلاً. وبالاضافة إلى ذلك لم يعد الكورس يجتمع بشكل منتظم حول المذبح، بل صار يتجول بحرية ويتكلم من جهة واحدة. فقد أصبح مجموعة محلية من نبلاء طيبة، وإن خلقت موسيقا مندلسون الانطباع بأنهم، إلى حد ما، كورس في أوبرا فخمة.

إن طريقة التمثيل التقليدية هي سبب رفض براهم الشديد للأساليب القديمة. فقد اختار «انتيغون» لأن موضوعها صالح لكل زمان، وهو الصراع بين متطلبات المجتمع وحقوق الفرد. ومع ذلك يبقى كريون، برأي براهم،

شخصية رمزية وباردة جداً، تعوزها القدرة على تصوير حركة حاكم مخلوع. إن أية خطوة خطاها براهم باتجاه تقديم تراجيديا عظيمة مجردة بمظهر أكثر واقعية، كانت تصطدم بطبيعة النص الأصلي. كما كان تمثيل دوري انتيغون وايزمين جامداً جداً تعوزه الفردية التي أرادها براهم، فقط الأدوار الثانوية للحارس وهايمون تميزت بشيء من الحس الإنساني. والحقيقة أن واقعية براهم لاتناسب لغة التراجيديا الفخمة، مع أنها كانت أقل حظاً مع الكوميديا القديمة التي أخرجت بأسلوب عصري وفي كل مرة حاول المسرح الألماني تقديم الأعمال الكلاسيكية، كان الممثلون ينقسمون باتجاهين، أحدهما يتبع المخرج والآخر يتبع المؤلف.

إن أعظم انجاز حققه براهم، مثل أنطوان، هو تقديم مجموعة من المؤلفين الجدد للجمهور، ومن هؤلاء كان إبسن وسترندبيرغ وخصوصاً جير جيرهارت هاوبتمان (١٨٦٢-١٩٤٦) كانت مسرحياتهم تتضمن التحدي المألوف للسلطات، كما اعتمدت طريقة التمويل بالاكتتاب كوسيلة لتفادي الرقابة. إلا أن هذه الطريقة، ولسوء الحظ، جعلت جمهور مسرح فراي بوينه محصوراً ضمن الطبقة الوسطى. بعد ذلك جاء برونو ڤيله الأكثر راديكالية فأسس مسرحه «فراي فولكس بوينه» عام ١٨٩٠ و«نيوفراي بوينه» ١٨٩٢ الذي أتاح فرصة للمتفرج بأسعار أقل سمحت لأعداد اكبر من رواد المسرح بحضور العروض. وأخيراً سيكون من السذاجة بمكان أن نعتقد أن الطبيعية كانت تمثل الشكل الفني المناسب للطبقة العاملة، علماً بأن المسرح الألماني، كمصدر للوعي الطبقي، بدأ على يد أوتو براهم.

افتتح مسرح فراي بوينه موسمه الثاني بمسرحية معدة بشكل يثير الجمهور ويصدمه: إنها مسرحية هاوبتمان «قبل الشروق» المتأثرة حتى الأعماق بالمشهد الفاحش من مسرحية تولستوي «سلطان الظلام» وهي مسرحية كئيبة شديدة الواقعية، تدور حول تأثير إدمان الكحول على الفقراء، كما عالجت مواضيع أخرى منها سفاح القربى: وهنا قد يتساءل الناقد

الموضوعي فيما إذا كانت الحياة سوداء بهذا الشكل المخيف. في المشهد الثاني يظهر البيت مضطرباً، وفي الفصل الخامس نشاهد طفلاً يبعد عن انظار الجمهور في جو من الصخب، وزوجاً من الكلابات يقذف على خشبة المسرح. ومن خلال شخصية المحرض الفردلوث، نلاحظ أن المسرحية تسعى لإصلاح اجتماعي ملح إذا ماأخذنا بعين الاعتبار المعاناة القاسية للبطلة هيلينا كراوزه. يرى الكثيرون أن استخدام خشبة المسرح للنقد الإجتماعي هو مجرد شتائم رخيصة تحول المسرح الى مجرد «قذارة». وفي كل الأحوال صار من السهل معرفة سبب اعتبار هذا العرض بداية للحركة الطبيعية الألمانية. علماً بأنه يصعب أن نجد جمهوراً مستعداً، في هذه الأيام وبهذا الشكل للخوض في جدال حول مسألة تتعلق بنظرية جمالية.

وعلى كل حال، مامن مسرحية تمثل الاتجاه الجديد في المسرح الواقعي بشكل أفضل من مسرحية هاوبتمان «النساجون» ١٨٩٢. فقد كانت أشهر أعماله الطبيعية. وهي مسرحية ذات هدف سياسي بحت. تعالج الثورة الفاشلة لعمال النسيج في منطقة سيليسيا عام ١٨٤٤. إن هاوبتمان نفسه هو حفيد أحد هؤلاء العمال، ولذلك كتب بصدق وعمق. ومما عمق صلته بالموضوع حصول مجاعة في تلك المنطقة عام ١٨٩٠ فزارها هاوبتمان في ١٨٩١ ليرى العمال الذين يعملون على أساس القطعة في أكواخهم ويرى بأم عينه فظاعة حياتهم وكيف يموتون جوعاً. وهكذا يعتبر هاوبتمان أول مؤلف مسرحي يتجرأ على استخدام التوثيق في موضوع تاريخي من خلال «الناسجون» حيث عالج موضوعه وكأنه معاصر. وهذا مايصنف في هذه الأيام ضمن «الدراما الوثائقية».

إن قصة عرض هذه المسرحية في البداية هي قصة الصراع المستمر مع الرقابة، نظراً لإلحاحها وتصميمها على طرح قضية اجتماعية والتبشير برسالة اجتماعية كانت تعتبر اشتراكية. في البداية حاول المؤلف عرضها على المسرح الألماني، إلا أنها منعت «لأسباب أمنية تتعلق بالنظام العام». كانت الحجة هي

أنها مكتوبة بلهجة منطقة سيليسيا مما يجعل معانيها اكثر تحريضاً لعمال النسيج. وعندما أعيدت كتابتها بالألمانية الفصحى عام ١٨٩٣، منعت مرة أخرى. والحجة هذه المرة هي أنها ستكون مفهومة من قبل الجميع. لقد قوبلت بالاعتراض في أماكن أخرى، ولم تعرض في النمسا حتى عام ١٩٠٣، وفي روسيا حتى ١٩٠٤. ومع ذلك كانت قد استقبلت بحماس على مسرح فراي بوينه عام ١٨٩٤، وتصفيق عاصف بعد كل مشهد. ففي المشهد الذي يقوم فيه الرعاع بنهب غرفة الاستقبال في بيت رب العمل، كانت صرخات الجمهور التي تحثهم على المزيد من العنف شكلاً من أشكال الاستحسان.

اتخذت مسرحية «النساجون» مظهراً مختلفاً عن مسرحيات إبسن الاجتماعية التي تبدو بالمقابل مسرحيات يدور فيها النقاش بين ثلاث أو أربع شخصيات يقدم هاوبتمان في مسرحيته حوالي أربعين شخصية كلها تتكلم بلهجة تصور طبيعة الجوع الجماعي، البؤس العام. نظر هاوبتمان إلى عمال النسيج كمجموعة، ولذلك سارع النقاد ليأخذوا عليه غياب البطل بالمعنى المألوف في مسرحيته، واعتماد «بطل جماعي» هو الجماهير نفسها. اعتبرها وبتمان نفسه بيولوجياً: هدفه، كما قال، هو غرض الحقيقة بدقة وإثارة الشفقة تجاه ماتعانيه فئة اجتماعية حقيقية. بهذا المعنى تكون «النساجون قد سبقت مسرحية غوركي «الحضيض» ١٩٠٢، ونموذجاً استفادة منه أو نيل في «عودة رجل الثلج» ١٩٤٦.

قد يكون لحشد الشخصيات على الخشبة تأثير ضبابي، وقد يصبح الحدث في المسرحية عديم الشكل. إلا أن هاوبتمان استطاع تقديم مادته من خلال موزاييك من التفاصيل الرائعة، فطور لوحته بشكل يتغير مع مرور الزمن دون الحاجة الى حبكة من النوع القديم. لقد أوضح أن الدراما بالنسبة له «ليس نتيجة جاهزة للفكر بقدر ماهي عملية التفكير ذاتها.» وهذه هي الفكرة التي سترد ثانية عند بريخت في تصوره للمسرح كجدل (ديالكتيك)

موضوع بشكل يفرض على المشاهد مناقشة القضايا مع نفسه ومع الممثلين أثناء حدوثها. تتنقل المشاهد في «النساجون» من معمل النسيج حيث يحاول العمال بيع جهدهم، إلى بيت بائس لأحد العمال، ثم إلى حانة، وبعد ذلك إلى بيت رب العمل حيث يندلع الشغب. وأخيراً، مع امتداد الثورة، الى غرفة في كوخ أحد عمال النسيج في قرية أخرى. يساعدنا هذا الانتقال بين الأماكن، والأشخاص المختلفين على فهم الحالة الاجتماعية من خلال عرض شامل يشبه الصور المتحركة. كان هناك مبدأ جديد آخر معمول به في المسرح الألماني المستقل. فقد كتب مارتن إيلسن في «مجلة الدراما» شتاء ١٩٦٨ مايفيد بأن الطبيعية أقرت «أولوية المضمون على الشكل»: إن الدراما قادرة على التعبير، من خلال الحدث على الخشبة عن أية مادة مستقاة من الحياة سواء في المجال الاجتماعي أو السياسي وحتى عن الدوافع الذاتية للروح الإنسانية. إذن ليس على المؤلف إلا إيجاد الصيغة الدرامية والشكل الأكثر تطابقاً مع موضوعه وهدفه: «يعتبر الشكل الفني تعبيراً عضوياً عن محتواه» والواقع أنه يستحيل إثبات هذا الأمر أو نفيه. إلا أن الحقيقة التي يجب أخذها بعين الاعتبار هنا هي أن كلا من كبار المؤلفين الطبيعيين أمثال إبسن، سترندبيرغ، هاوبتمان، وتشيخوف، سرعان ماكان يشعر بالحاجة الى طريقة أخرى في الكتابة بعد أن يكون قد كتب مسرحية ناجحة بالأسلوب الواقعي.

* * *

٨ ـ الواقعية في بريطانيا:

آرشر وغرين

استطاعت الواقعية المحلية تحقيق تقدم معقول على مسرح لندن من تلقاء ذاتها، وذلك قبل أن يمتد تأثير إبسن ليشمل أوربا بكاملها. فقد كتب توم ت. و. روبرتسون (١٨٢٩ ـ ١٨٧١) مسرحيات كوميدية اجتماعية تبدو الآن ميلودرامية وعاطفية غير مقبولة، إلا أن نظرته الهجائية اللطيفة للطبقة الوسطى والعليا في المجتمع الانكليزي، إضافة إلى تلميحاته غير المألوفة عن الطبقة العمالية في العصر الفكتوري بوأته مكانة متميزة في زمنه. فقد كتب سلسلة من المسرحيات لمسرح أمير ويلز عرفت عن نفسها من خلال عناوينها اللاذعة المكونة من كلمة واحدة: «المجتمع» ١٨٦٥، «لَنَا» ١٨٦٦ و «الطبقة» ١٨٦٧. إلا أن ييتس تهجم على توم روبرتسون إلى حد إنكار أي دورٍ له، لأنه كما يقول: يعكس سطح الحياة فقط:

> نال مؤلف «الطبقة» شهرة من خلال تقديم مابدا وكأنه الحياة العامة الحقيقية، واللغة العادية الشائعة لأول مرة على الخشبة في انكلترا، ومن خلال استبدال أرغفة الخبز وفناجين الشاي الحقيقية ببدائل خيالية.

مامن شك أن رأي ييتس المختصر قد أغنى رؤيتنا لما أنجزه روبرتسون، بالرغم من أن هجوم ييتس المتكرر على الحركة الطبيعية كان شيئاً مألوفاً.

وبشكل عام كان روبرتسون أخلاقياً بالشكل المناسب لعصره، إلا أنه أظهر بعض مايشير إلى رغبته في عرض قضاياه الأخلاقية بالأسلوب

الحديث، وعدم الاكتفاء بمجرد التعبير عن مشاعر أخلاقية عن مجتمع الربح والحواجز الطبقية. فمسرحية «الطبقة» مثلاً تستعرض المصاعب التي تعترض ايثر إيكلز، الفتاة العاملة والمتزوجة من رجل من الطبقة العليا، جورج والروي. إلا أنها تقدم وبشكل صريح بعض الخصوصيات الانكليزية من خلال تقديم والد الفتاة المخمور وأختها بولي وصديق بولي، سام غريدج السمكري - الذين يجتمعون ليزيدوا من حدة التباين الواضح بين عالم إيثر الفقيرواسرة والروي المتكبرة. كان روبرتسون مثل بقية المؤلفين في القارة يهاجم الأسلوب القديم في المسرح، كما كان مأخوذاً بفكرة إدخال الواقعية إلى المشهد المسرحي والحوار والحبكة. قام آرثر وينغ بينيرو، تلميذ روبرتسون من الجيل اللاحق، بتصوير شخصية هذا الأخير من خلال شخصية المؤلف الفقير توم رينش، في «تريلوني الآبار»، الذي يسعى لكسب الاعتراف بأسلوبه الجديد في الكتابة المسرحية حيث يقول: «أحاول أن أجعل شخصياتي تتكلم وتتصرف كالبشر، وأخلق ابطالاً من الناس العاديين المغمورين الموجودين في الحياة اليومية، وبطلات من الفتيات البسيطات بملابسهن المصنوعة من الموصلين». وهذا هو تقريباً موقف تشيخوف.

مات روبرتسون قبل أن يتعرف على إبسن. لكن إبسن وجد من يؤيد أعماله في وقت مبكر في بريطانيا. إنه إدموند غوس (١٨٤٩ ـ ١٩٢٨) الذي كتب في سبكتيتر والمجلة الأكاديمية ومجلة فريزر وفورتنا يتلي ريفيو مابين ١٨٧٢ و١٨٧٣، فكانت هذه الكتابات أول اعتراف بريطاني هام بهذا الكاتب الجديد من سكندينافيا. ومثلما فعل الكثير من الأكاديميين بعده، تعلم غوس اللغة النرويجية كي يقرأ إبسن بلغته الأصلية. ثم كتب مقالات نقدية عن «القصائد». وبعد ذلك أخذ يكتب عن المسرحيات، حتى أنه وصف نفسه بنصير إبسن في بريطانيا. في البداية كان غوس يعتبر إبسن مسرحياً شاعرياً وهجائياً، وقد اعتمد في رأيه على مسرحية «رابطة الشباب» و «براند» و

«بيرجنت» إلا أن اهتمامه بدأ يخف بعد المسرحيات الشعرية الأولى وصدور المسرحيات الاجتماعية الواقعية التي اعتبرها غوس متشائمة. وبطريقته الخاصة مهد للصراع الواسع بين أنصار «الفن للفن» من جهة والملتزمين اجتماعياً من جهة أخرى. وهو الصراع الذي ساد في النصف الأول من القرن العشرين. ولحسن حظ إبسن والحركة الجديدة في بريطانيا ظهر نصير آخر في الوقت المناسب.

فقد تسلم الناقد الاسكتلندي وليم آرشر (١٨٥٦ ـ ١٩٢٤) قضية إبسن حيث تخلى عنها غوس. وقد تميز آرشر بأنه ترعرع في النرويج فكان يتكلم لغتها بطلاقة. ولذلك عزز مكانة إبسن بأفضل طريقة مباشرة ممكنة عن طريق الترجمة وعرض مسرحياته على مسارح لندن وفيض من النقد الفني المتحمس للدراما الحديثة. يعتبر كتابه «الدراما الحديثة والقديمة» ١٩٢٣ من أفضل كتبه على الرغم من أن حماسه دفعه إلى الخطأ أحياناً، فهو يمثل إعادة تقييم ثمينة لتاريخ الدراما على ضوء ماحققه إبسن، حيث يضعه، بكل ثقة، في مصاف العظماء. وقد كان آرشر ايضاً مهتماً بالمسرح لذاته، ففي دراسة فذة عن فن التمثيل بعنوان «اقنعة أم وجوه؟» ١٨٨٠ سبق ستانسلافسكي في طرح فكرة التعاطف الخيالي الذي يجب على الممثل الناجح تحقيقه.

اعتمد أول عرض لإبسن في لندن على إعداد «أعمدة المجتمع» (١٨٨٠). وهي حصيلة جهد عامين قام به آرشر. حظيت هذه المسرحية بعرض نهاري واحد على مسرح غاييتي بالعنوان الذي وضعه روبرتسون «رمال متحركة». لم يثر هذا العرض إلا القليل من الاهتمام. وحين نادى الجمهور على المؤلف الجديد، لم يتردد الشاب وليم آرشر عن التقدم والانحناء. ومنذئذ جعل نفسه وصياً على أعمال إبسن بالانكليزية بكل جوانبها. فقد تذكرت الزابيت روبنز التي مثلت دور هيدا لأول مرةبالانكليزية: «وقوفه حارساً على مصالح إبسن في كل تدريب» كأنه، ودفتر الملاحظات بين يديه، «ملاك يسجل ذنوبنا عند أي نقص أو زيادة».

وقد تابع آرشر خلال السنوات القليلة التالية الكتابة دون توقف عن أعمال إبسن مشيراً إلى عظمته كمؤلف واقعي، ممتدحاً رفضه للمثالية الساذجة، وبشيء من الحصافة يعتبره «أحد الأصوات العظية المتمردة على عصر سلبي» كما جاء في مجلة سينت جيمس عدد كانون الثاني ١٨٨١.

وفي ذلك العام حصل اللقاء الهام بين آرشر وجورج برناردشو. كان ذلك في قاعة المطالعة بمكتبة المتحف البريطاني حيث وجده آرشر وهو «بالتناوب، إن لم يكن معاً» منكب عل« «رأس المال» لكارل ماركس بالفرنسية ومقطوعة أوركسترالية لفاغنر «تريستان وايزولده». كان الإثنان في نفس العمر، في الخامسة والعشرين. وبعد هذا اللقاء ـ المصادفة يبدأ اهتمامهما المشترك بابسن والدراما الجديدة.

مع مرور عام ١٨٨٩، كانت بعض ترجمات آرشر لأعمال إبسن قد نشرت، وفي العام نفسه سمح لأول مرة بعرض «بيت الدمية» التي ترجمها في لندن على مسرح الحداثة في كنغزاوي. اعتبر هذا العرض بمثابة أول اعتراف رسمي بابسن على المسرح الانكليزي. وهذا مامثل مقدمة صاخبة للانفجار الذي حصل بعد ثلاثة أعوام عند عرض «الأشباح». أدينت «بيت الدمية» بشكل عام لأنها كئيبة ولأن صدق حوارها كان أحياناً أشبه بصدمة مزعجة. كما أن شخصيات إبسن التي تفتقد للبطولة ظلت عاجزة عن تحريك مشاعر اتخمت، على مدى سنوات، بالميلودراما الرومانسية.

ومع هذا العرض بدأت حملات كلمنت سكوت البذيئة على إبسن فحين قرأ المشتركون في مجلة المسرح ماكتب فيها في الأول من تموز عام ١٨٨٩ أصابتهم الدهشة:

> الجو العام شنيع . . . كل شيء عن الذات، الذات، الذات. . حشد من الرجال والنساء دون لمسة من النبل في طباعهم. رجال بلا ضمائر، ونساء بلا عواطف. مجموعة مقيتة، كريهة، لا متعة فيها.

وفي ذاك الصيف صارت أوصاف مثل «مرضي وفاسد» تسمع تعبيراً عن الرفض لإبسن. وقد جاء عرض مسرحية «روزمرزهولم» الفاشل على مسرح القود فيل في شباط، ثم اعقبته الضجة الهائلة مع تقديم «الأشباح» في لندن، آذار ١٨٩١. كتب مايكل ماير في سيرته عن إبسن فقال عن هذا العرض كان مثيراً للجدل وفاتحة عهد جديد، تماماً مثل الليلة الأولى من عرض مسرحية هوغو «هرناني» أو مسرحية سينغ «فتى العالم الغربي المدلل».

ومع هذا العرض لمسرحية «الأشباح» يتسلم القضية رائد آخر، جاكوب غرين (١٨٦٢ـ١٩٣٥) وهو شاب هولندي أصبح من الرعايا البريطانيين عام ١٨٩٥. كان يعمل في لندن ويكتب في النقد المسرحي من حين لآخر، كما صار مكتبه مقراً لتبادل المسرحيات بين لندن والقارة. كان غرين مصراً على إنشاء مايماثل المسرح الحر الفرنسي وفراي بوينه الألماني في لندن. وفي عام ١٨٩١ حيث كان بحوزته ٨٠ جنيها فقط، أسس جمعية المسرح المستقل بهدف صريح هو تقديم «مسرحيات ذات قيمة فنية وأدبية، لاتجارية». وتساءل آرشر ساخراً من نقاد غرين المتوقعين «من هذا الهولندي الذي يتجرأ على إعلان عدم الرضا عن مسرحنا المخلص، الصحيح، المريح، الغني والمزدهر؟». والواقع كان عرض غرين لمسرحية «الأشباح»، سواء على المسرح التجاري أو مسرح لورد تشامبرلين غير مقبول كلياً. كانت جمعية المسرح المستقل تمول عن طريق الاكتتاب وتقدم مسرحياتها على مسارح مستأجرة. ومثل جورج مور الذي كتب مقالة عنيفة اللهجة حول «ضرورة وجود مسرح انكليزي حر»، كان غرين يؤمن أن استمرار العروض لوقت طويل على مسرح ويست إند يحول دون تقديم دراما تجريبية. وقد حظي بمساندة قوية من آرشر وبرناردشو في هذا المجال.

لم يحظ عرض غرين لـ «الأشباح» إلا بمرة واحدة من التدريب بالملابس وعرض وحيد على المسرح الملكي. إلا أن حدة النقد كانت على درجة خلقت

شهرة واسعة لإبسن في بريطانيا، كما وجهت الاهتمام إلى غرين والدراما الجديدة بشكل يعجز عنه المدبح. فقد وصفها كليمنت سكوت في الديلي تلغراف (١٤ آذار ١٨٩١) بأنها «عمل قذر يمارس علناً». فشكل هذا دعاية رائعة لهذا المسرح الذي شق طريقه بجد. وقد كتب آرشر في «فورتنا يتلي ريفيو» في تشرين الثاني:

«لايمكنني تذكر قضية أخرى في التاريخ الأدبي استطاع فيها مؤلف مسرحي إحراز مثل هذه الشهرة الواسعة والمفاجئة في بلد أجنبي..

وهذه هي المرة الأولى، على مدى نصف قرن، التي يكون فيها الاهتمام الأدبي الجاد اهتماماً مسرحياً اساسياً في الوقت نفسه.

وعلى كل حال، وجد بعضهم في «الأشباح» أكثر من مجرد إهانة حمقاء، وبشكل خاص ا. ب. ووكلي الذي وجد قيمة روحية في ثورتها ضد الأخلاق التقليدية. إلا أن رواد المسرح من عامة الناس صاروا، بعد ذلك، يربطون أية مسرحية طبيعية - وخصوصاً اذا كانت من بلد أجنبي - بالفحش والفضائح بشكل أو بآخر.

ظلت جمعية المسرح المستقل تقاوم المعارضة الشعبية على مدى ست سنوات أخرى انتهت بوقف نشاطها عام ١٨٩٧. فقد قدمت مسرحية «تيريزراكان» عام ١٨٩١ و«البطة البرية» الشهيرة عام ١٨٩٤. وساهمت في مسؤولية إيصال الرمزية الجديدة إلى لندن عندما قام غرين بدعوة لونييه - بو لتقديم مسرحيتي إبسن «روز مرزهولم» و«رئيس البنائين» بالإضافة إلى مسرحيتي ميتر لينك «الدخيل» و «بيليا وميلزاند» باللغة الفرنسية. وبذلك فتح المجال أمام مجموعة من الجمعيات الأخرى التي تأسست في بريطانيا مع بداية القرن العشرين. فقد كتب برناردشو إلى غرين عام ١٩٢١:

عندما أعلنت الصحف . . أنه يجب ملاحقة مدير المسرح الذي يشهد فوضى مستمرة، وأنه يجب إبعادك مع شريكك، الوغد الأجنبي المدعو إبسن، كشخصين غير مرغوب بهما، سارعت لاحداث فجوة في السد ليأتي الطوفان من الجانب الآخر ويكمل مابدأت .

وكما جاء في سيرته الذاتية يقول غرين أنه كان راض عن إحداث تلك الفجوة : «عند السماح لإبسن بالدخول، تركت المحيط يدخل . » وأهم مافي الأمر أن المخطوطات الجديدة بدأت تتوارد، وصار غرين يقرأ مالايقل عن عشر منها اسبوعياً في محاولة للبحث عن إبسن انكليزي بالطبع .

لم يجد ماأراد بالضبط . إذ أن ابسن الانكليزي المطلوب لم يكن انكليزياً، بل ايرلندياً . كما لم يكن المصلح الاجتماعي المعتدل، وإنما الناقد الاجتماعي الحاضر النكتة والكوميدي من الطراز الأول .

إنه الشاب برناردشو الذي كان ينتظر فرصته .

* * *

٩ ـ مساهمة شو في الواقعية

مهنة السيدة وارن (١٨٩٣)، «السلاح والانسان» (١٨٩٤)

حصل التقارب بين ج. ت. غرين وجورج برناردشو (١٨٥٦ ـ ١٩٥٠)، عندما طلب منه غرين أن يكتب مسرحية واقعية لجمعية المسرح المستقل. وكان شو قد حاول ذلك قبل سبع سنوات عندما تعاون مع وليم آرشر في عام ١٨٨٥ فاختلف المؤلفان حول الحبكة. في مقدمة النسخة الأساسية لمسرحية «بيوت الأرامل» نجد القصة الكاملة لهذا التعاون، أو العقد، حيث تعهد آرشر بتقديم الحبكة على أن يقوم شو بكتابة الحوار. فوضع آرشر خطة المسرحية كاملة مع إعداد «الإدوار المتقنة» وأرسلها إلى شو. بعد وقت قصير قال شو: «انظر، هاقد كتبت نصف الفصل الأول من هذه الكوميديا مستنفذاً كل قصتك. لذلك أريد المزيد لأتابع المهمة.» وعندها لم يكن من الصعب تصور غضب آرشر، فتم التخلي عن المسرحية.

واستجابة لطلب غرين، جمع شو أجزاء المسرحية التي كان قد كتبها، ثم أضاف فصلاً ثالثاً واعطاها عنواناً توراتياً ساخراً هو «بيوت الأرامل». وهي مسرحية هجومية على ماكان يسميه «إقطاعية الأحياء الفقيرة» التي اعتبرها نموذج النظام الرأسمالي كما عرفه. لقد استقبل عرضها المتواضع على المسرح الملكي عام ١٨٩٢ بالصخب المألوف بين مؤيد ومعارض تبعاً للموقف السياسي للمشاهد. ولدى السؤال عن «المؤلف» نهض شو دون أي انزعاج ليلقي كلمة فورية عن الخشبة حول الاشتراكية. لقد اكسبه هذا الحدث أهمية تفوق سلبيات وايجابيات أي عرض مسرحي، بل تفوق أهمية المسرحية

كمانبه هذا الكاتب الجديد إلى قوة تأثير خشبة المسرح حين يستخدمها شخص لديه مايقوله، وخصوصاً حين يصطبغ بصبغة مسيحية. وعندما نهض شو في الصباح التالي وجد أن سمعته قد ساءت بين عشية وضحاها وبالشكل المناسب لطبيعته، عدا عن أن هذا يعتبر، بالنسبة لكاتب جديد، أفضل من لاشيء بالتأكيد.

لم تحظ مسرحية شو التالية برضى أحد نظراً لمعالجتها الخالية من التشويق، على الرغم مما فيها من ظرف، للزواج الفاشل والعلاقات الجنسية، وشخصية الدونجوان ليونارد كارتريز الأناني السافل. هذه المسرحية هي «زير النساء» ١٨٩٣، وهي كوميديا جمع فيها عناصر إبسنية وغير إبسنية كطريقة تساعده في الحديث عن الحرية الاجتماعية الجديدة. وفي نفس العام كتب مسرحية أخرى كان لها تأثير يشبه تأثير «بيت الدمية» لإبسن.

إنها مسرحية برناردشو «مهنة السيدة وارن» وهي دراسة أخلاقية لمهنة الدعارة بشكل رفضه غرين. تبدأ المسرحية بشكل مخادع ومضلل بعد ظهر يوم صيفي جميل في كوخ بحديقة حيث تتمدد فتاة جميلة في أرجوحة. وأهم مافي الأمر أن الدعارة أو ماصار يعرف بتجارة الرقيق الأبيض لم تذكر في المسرحية أبداً: يتوارى موضوعها على شكل توتر خفي خلف كوميديتها الظريفة. والحقيقة هي أن السيدة وارن قوّادة تؤمن نفقات تعليم ابنتها الباهظة في جامعة كمبريدج من دخل مجموعة بيوت الدعارة التي تمتلكها. وهذه الحقيقة المروعة تتكشف لنا ولأبنتها فيفي معاً. والذي يخبر فيفي بذلك هو شريك السيدة وارنر في الجريمة إذ يقول: «هل تذكرين دراستك في كمبريدج؟ حسناً، هذا ماأسسه أخي. فهو ينال ٢٢٪ من مصنع يضم ستمائة فتاة، وما من واحدة منهن تحصل على أجر يكفيها للعيش. كيف تظنين أنهن قادرات على تدبير شؤونهن وهن بدون أهل يلجأن لهم؟ وجهي هذا السؤال لأمك.» والمقصود من ذلك أن تشعر فيفي بالذنب لاشتراكها في الجريمة من خلال تحصيلها العلمي.

إلا أن شو لم يكتب ميلودراما عاطفية، كما أن السيدة وارن لم تقدم كامرأة فاسدة. بل بالعكس، نلاحظ أن شو يزيِّن لنا الأمور كما زينها لفيفي من خلال قبول تبرير السيدة وارن لأعمالها: «ما الغاية من تربية أية فتاة محترمة سوى اصطياد رجل غني والاستفادة من أمواله بالزواج منه؟ - هل تستطيع مراسم الزواج وحدها تغيير طبيعة الأشياء، فتجعل الصواب خطأً أو العكس؟ وعلى هذا الأساس أرسلت فيفي لنيل شهادة عالية في الرياضيات. وبعد ذلك لدراسة قانون التأمين - ستكسب المال كما يفعل الرجال، دون أن تضطر لممارسة الدعارة بنفسها. إن فيفي واحدة من أوائل «النساء الجديدات» النساء اللواتي «لسن نساء». فهي تستمتع بالسيجار وكأس الويسكي وقراءة قصة بوليسية ممتعة بعد العمل. وفي المشهد الأخير، حين تصبح فيفي بالغة، وفي حالة من الشفقة تستخف بأمها وبكل غاياتها الطيبة والسيئة على حد سواء. فهي لاتزال شابة وبوسعها بناء مستقبلها على أسس أقوى. وحتى في هذه الحالة ليست السيدة وارن هي الفاسدة. لذلك يمكن أن نسأل: إذا كان شو لا يهاجمها ولا يدافع عنها فمن الفاسد في هذه المسرحية؟ يقول شو: إنه المجتمع حيث يتحمل الجميع مسؤولية الجريمة الاجتماعية.

تتمتع «مهنة السيدة وارن» بكل ماتتميز به الصدمات التي يخلقها برناردشو، إلا أنها لم تخدمه كمؤلف مسرحي. وقد أكد ذلك فيما بعد: «لم يكن بالإمكان فعل ماهو أشد منها إساءة لتطلعاتي في بداية مهنتي.» لقد رفضها مسرح لورد تشامبرلين، ولم تعرض على الخشبة إلا بعد ثماني سنوات حين نجحت في تفادي الرقابة عام ١٩٠٢ من خلال عرضين خاصين على خشبة جمعية المسرح. يعلق غرين على هذا العرض بطريقة تظهر عدم ارتياح الجمهور:

كانت أمسية بالغة الازعاج، حيث غالبية من النساء يستمعن لما يمكن أن يفهمه قلة من الرجال فقط.. وإني على ثقة

من صحة إحساسي بأن معظم النساء وكثيراً من الرجال . . لم يعرفوا، في البداية، كما اعتمدوا على التخمين في النهاية، ماهي مهنة هؤلاء النسوة. لايمكنني الاعتراض على الرأي القائل بأن هذا العرض كان غير ضروري، بل ومزعج . . إن شو يكتفي بمجرد الدوران حول موضوع خطير . فقد عالجه بطريقة نصف جدية ونصف ساخرة تميز بها شو. إنه يطلق العنان لعقله ويكبح عواطفه.

أما آرشر، الصديق الوفي فيعتبر «بيوت الأرامل» ساخرة، في حين يرى «السيدة وارن» مرفوضة كلياً: «مالايطاق في هذه المسرحية بشكل أساسي هو الوقاحة السائدة في لهجتها. » وخلف هذه الآراء عن طريقة شو الساخرة ولهجته الوقحة تختبيء تلميحات لما سيصبح، فيما بعد، طابعه الواقعي الخاص.

وفي عام ١٩٠٥، امتلأ مسرح غاريك في نيويورك «بجمهور فائق الحماس» ليشاهد عرض أرنولد دالي لمسرحية «مهنة السيدة وارن» (قام دالي بدور فرانك». وقد بديء بعرضها في نيوهافن فاستقبلت بشكل جيد قبل أن يوقفها البوليس. وهاهي ذي سمعتها السيئة تسبقها. فتصفها «الأمريكان» بأنها «غنغرينا مزخرفة»، وتعتبرها «نيو يورك هيرالد»، متفقةفي الرأي مع صحافة لندن، «فاسدة أخلاقياً». وبذلك اقتنعت أن «انحطاط المسرح قدبلغ ذروته» (٣١ تشرين الإول) وفيها نقرأ مثل هذه الاتهامات:

إنها تدافع عن الفجور

إنها تمجد الفسوق

إنها تلوث سمعة رجل الدين المقدسة الخ . . .

إلا أن الجريدة اقتطفت بعضاً من حديث دالي قبل رفع الستارة:

ليست هذه المسرحية للتسلية فقط، بل نموذج درامي وعملية فضح لحالة اجتماعية، وشر يحاول أكثرنا طهراً أن يتجاهله

وعلى الرغم من ذلك، كانت ضجة الصحافة على درجة من القوة أجبرت البوليس على توقيف دالي وفرقته، فكان ذلك بمثابة إعدام معنوي له قبل أشهر من إعلان براءته في المحكمة. وعلى نحو متميز أكد برناردشو أنه لنصر كبير أن يقوم «حشد من النقاد القاصرين بالصراخ في الشوارع حول تصدع أعمدة المجتمع وانهيار الدولة الوشيك». ومع ذلك حققت بواكير شو المسرحية نجاحاً في أمريكا اكثر من بريطانيا. ربما كان ذلك بسبب مسرحية «تلميذ الشيطان» ذات المظهر الثوري، والتي كانت قد عرضت لأول مرة في ألباني عام ١٨٩٧. وبالمقابل، لم يرفع الحظر عن «السيدة وارن» حتى عام ١٩٢٥ بعد أن صار الجمهور على معرفة بشو وأشكال الإثارة لديه.

وكناقد مسرحي في «ستر داي ريفيو» من عام ١٨٩٥ ـ ١٨٩٨ كان شو باستمرار يدين التفكير المبتذل للدراما الرومانسية وآلية المسرحية المحكمة الصنع. ففي معرض توضيح رفضه لسيناريو آرشر لمسرحية «بيوت الأرامل» بيّن أن طريقته في الكتابة تعتمد على سرد «القصة» كشيء نابع من الخيال لا «كمادة مصنوعة صاغها حرفي ماهر بموجب خطط ومواصفات». هنا يجب أن نذكر أن شو كان معجباً بابسن وشيلي. وعندما قال النقاد إن مسرحياته ذات هدف تعليمي، وبالتالي لاتعتبر أعمالاً فنية، كان فخوراً بالتأكيد على أنه مؤلف مسرحي تعليمي بالفعل، بل أصر على أن «بيوت الأرامل» هي «مسرحية دعائية ـ مسرحية تعليمية ـ مسرحية ذات هدف. . . وغايتها جعل الناس يدلون بأصواتهم لصالح الاتجاه التقدمي في الانتخابات القادمة لمجلس مقاطعة لندن.» وباختصار كان شو يؤمن أن على الدراما أن تعلّم. ولذلك ارتبط اسمه، فيما بعد، بدراما الأطروحات.

وكمؤلف مسرحيات مشكلات، اعتقد شو أنه يقتفي اثر إبسن، وقد ظهر حماسه الشديد في «جوهر الابسنية» (١٨٩١). واللافت للانتباه أن هذا الكتاب الهام يحدثنا عن برنارد شو الشاب اكثر مما يحدثنا عن إبسن:

يبدو هذا الايرلندي جاهلاً لجوانب هامة تتعلق بالروح الإنسانية التي كانت تشغل الشاعر في إبسن باستمرار. وقد قال شو فعلاً إن هذا العمل هو «ببساطة شرح لإبسن» وفي عام ١٩١٣ أضيفت فصول جديدة عن المسرحيات الأربع الأخيرة التي تبدأ بـ «رئيس البنائين» وهي اكثر مسرحيات إبسن رمزية. الجدير بالذكر أن «جوهر الإبسنية» بدأ كمحاضرة أمام الجمعية الفابية حول الفكرة العامة للاشتراكية في الأدب المعاصر، وتشرح في جانب منها الاتجاه التحريضي.

كان شو يعتقد أن إبسن معلم عظيم وناقد اجتماعي مصمم على مهاجمة ماكان يعتبره شو عبوديتنا للمثل والمثالية. والحقيقة، بالنسبة لبرنارد شو، تتطلب منا استعداداً لنقد مثلنا كشكل من اشكال النقد الذاتي البناء. المثالي يتهرب من الحقيقة بينما يواجهها الواقعي. ولذلك يرى أن على الواقعيين والطليعيين أن يهزموا المثاليين بالتأكيد، وأنه من المحتم أن ينتهكوا حرمة ماكان مقدساً. تبعاً لذلك فإن الشخصية المثالية عند إبسن هي بالتأكيد شريرة، وأن على الممثلة الرئيسية التي ترفض المثل الأعلى الانثوى أن تظهر بمظهر غير انثوي. إن الأساس الذي تقوم عليه المسرحية عند إبسن هو أن على السلوك الإنساني أن يبرر ذاته من خلال تأثيره في الحياة لا من خلال تطابقه مع مثل معينة «القاعدة الجوهرية هي عدم وجود قواعد جوهرية.»

في الممارسة، يعني ذلك أن المسرحية تظل قادرة على إشغال الخشبة بقدر ماتثير من قضايا ذات اهمية شخصية للمشاهد. وهذا مايجعل مؤلف المسرحية التي تهتم بقضية ما «واعظاً ومحاوراً» فعندما قالت نورا في «بيت الدمية» في لحظة التأزم العاطفي في المسرحية: «علينا أن نجلس ونتحدث عما حصل» كأنها بذلك كانت تضع الأساس لاسلوب جديد في الأداء، كما قال شو. ولكن لم الانتظار حتى نهاية المسرحية من أجل النقاش حيث يصبح الجمهور متعباً؟ لماذا لانترك النقاش «يتخلل الحدث؟» وإذا لم يكن هناك خطأ أو صواب من وجهة أخلاقية يأخذ شكل نقاش، فما ضرورة وجود أبطال

وأشرار في المسرحية؟ وهكذا وصل شوفي «جوهر الإبسنية» إلى نظريته الأولى عن الدراما الحديثة علماً بأنه استخدم اسم إبسن بشيء من الاستخفاف لأنه استبدل الحيل القديمة في التأليف المسرحي:

> لقد اعتمد إبسن شكلاً مؤثراً يتكون من الهجمات الصائبة على الجمهور بحيث يأسرهم ويلتف على اسئلتهم، لكنه دوماً يسددٌ على النقطة الأكثر حساسية في ضمائرهم. إن عدم تضليل المشاهد قاعدة قديمة. لكن المدرسة الجديدة تقوم بخداعه لتكوين قناعة زائفة بشكل بشع ثم تدينه بسببها في الفصل التالي، وكثيراً مايكون ذلك من خلال إحساسه المؤلم بالخزي... في مسرح إبسن، لسنا جمهوراً يستمتع بالإطراء، ويمضي ساعة فراغ في حفلة مسلية ورائعة. «إننا مخلوقات مذنبة تشاهد مسرحية». إن تكنيك تزجية الوقت لم يعد قائماً إلا كما في محاكمة جريمة قتل.

وقد سارع آرشر من خلال «نيوريفيو» عدد تشرين الثاني ١٨٩١ ليبين أن شو كان مخطئاً بشكل كلي، وأن إبسن لم يكن نبياً اجتماعياً: «ليس لدى إبسن حقيقة مطلقة من أي نوع كان بحيث تشكل منظومة معرفية متماسكة.» يمكن القول ان تصنيف شو البسيط لكل من «الواقعيين» و«المثاليين» يلغي الدقة في رسم الشخصيات عند إبسن، ومع ذلك فإن الفلسفة الدرامية الجديدة كانت تصف تبشيريته الخاصة تحديداً، وتزوده بما يفيده في بداية مهنته كمؤلف مسرحي.

وفي الوقت الذي كان فيه شو يعمق نظريته، كان أيضاً يهاجم الطريقة الفكتورية في التمثيل بشدة. وهكذا وصف عروض ايرفينغ مثلاً بأنها «حيل مسرحية مبتذلة». وكان يطالب بضرورة وجود مدرسة جديدة في التمثيل يتخلى فيها الممثلون فقط عن أدوارهم العاطفية المحفوظة. ليس «المثالي» الأناني شرير بالضرورة، ولا الواقعي المتفاني بطل دوماً، كما لايجوز أن

يكون الدور الهجائي وقفاً على الممثل الكوميدي. فلم يكن هيلمر هو المرائي جوزيف سيرفس، ولا جورج ويرل في «البطة البرية» هو جورج واشنطن الفظ المتعصب للحقيقة. واعتماداً على ذلك لايمكن تقديم الشخصية الإبسنية بالشكل المسرحي التقليدي لأنها تستمد حياتها على خشبة المسرح من غموضها تحديداً. يجب أن يكون الممثل الجديد مرناً حتى يستطيع تقمص أي شكل تتطلبه الشخصية. فقد ذكر شو أن آتشرش (التي قامت بدور نورا) وفلورنس فار (التي قامت بدور ربيكاويست في روزمرز هولم) والأمريكيتين الزابيت روبنز وماريون لي (اللتين قامتا بدوري هيداوثي على التوالي في مسرحية هيدا غابلر) كممثلات أفضل بكثير من أن تأسرهن أدوار مقولبة. ومع ذلك كان شو يدرك أن إبسن، باعتباره رائداً في مجال المسرح، سيلقى معارضة شديدة من الممثلين والمخرجين والنقاد عندما يتضح أن الواقعية الجديدة ستفرض أسلوباً جديداً في التمثيل ينسجم معها. وفي الواقع الفعلي، لم يكن شو، بل صديقه هارلي غرانفيل-باركر هو الذي أخذ على عاتقه، سواء على صعيد النقد أو الممارسة، مسؤولية التحول من أسلوب في التمثيل إلى آخر على خشبة المسرح الانكليزي وانجاز الانتقال من مسرح يسود فيه الممثل إلى آخر يسود فيه المؤلف المسرحي.

والمثير للاستغراب في نظرية شو المسرحية أن الجانب الأكثر وعظاً فيها هو الأكثر واقعية. فقد كرر في «تقديم المؤلف» من مقدمته «لمهنة السيدة وارن» قناعته بأن «الفن الرفيع يعتبر اكثر الوسائل دقة واقناعاً وتأثيراً في مجال الدعاية الاخلاقية». لقد غضب بشدة من الرقابة التي فرضت على المسرحية بحجة أنها تفسد الجمهور. فقال: «إنني آخر من يعترض على إدانة «مهنة السيدة وارن» إذا كانت الحصيلة النهائية لعرضها زيادة عدد محترفي هذه المهنة أو المستفيدين منها. وبدلاً من المسرحية العاطفية الرومانسية قدم مسرحية المشكلات «بمنطق صارم» ضمن «إطار حديدي من الوقائع». ولذلك وصل إلى نتيجة تقول إن الدراما ليست «مجرد توجيه الكاميرا إلى الطبيعة: بل

عرض المغزى الأخلاقي للصراع بين إرادة الإنسان وبيئته . » ومن هذا المنطلق تبدو شخصياته كائنات بشرية اكثر من تلك المخلوقات المطابقة للتقاليد الرومانسية . لقد تساءل شو : هل يمكن لأية فتاة أن تعامل أمها بطريقة فيفي وارن؟ ثم أجاب : بالنسبة للدراما الرومانسية ، كلا . هذا يحصل في الحياة الواقعية فقط .

وعلى كل حال ، كان شو يعرف نقاط ضعف مسرحية المشكلات . ففي مقالة في «هيومانيتيريان» أيار ١٨٩٥ بعنوان «هل يجوز معالجة القضايا الاجتماعية بحرية في الدراما؟ «عالج الموضوع قائلاً إن المسرحية التي تعالج الجوانب الأساسية للحياة قادرة على الاستمرار على الخشبة : يجب أن تكون «دراما ذات قضية اجتماعية لأن بقاء الدافع مرهون ببقاء القضية» . فعندما يكون الصراع بين الإنسان ومؤسسة شرعية بحتة «يعجز أي شيء عن إطالة عُمر هذا الصراع لفترة تزيد عن حياة تلك المؤسسة . » لقد استوعب كبار المؤلفين كل شيء بما في ذلك القضايا الاجتماعية والسياسية ، إلا أن موضوعهم في النهاية هو الإنسانية ككل ، كما هو الحال في «هاملت و«فاوست» و«بيرجنت» . ومع ذلك احتلت بعض القضايا العابرة قدراً من الأهمية . وهكذا توصل شو الى نتيجة أخرى تبدو متناقضة في ظاهرها «على الرغم من أن «بيت الدمية» فاترة ومملة جداً ، بينما تتمتع «حلم منتصف ليلة صيف» . بحيوية اللوحة ، كانت الأولى أكثر تأثيراً في العالم . »

وبعد بضعة أعوام عدل شو رأيه بخصوص مسرحية المشكلات . فقد تابع التأكيد على أن عمل الفنان لايقتصر على تسلية الجمهور . وأضاف في مقدمته لـ«ثلاث مسرحيات لبريو» عام ١٩١١ أن على الفنان «أن يترجم الحياة» ثم تابع موضحاً هذه العبارة الجديرة بالاهتمام : لامعنى لحوادث ووقائع الحياة اليومية ، بالنسبة لنا ، مالم ترتب ضمن علاقات ذات مغزى . وهكذا يستطيع الفنان الكبير أن يغيرنا «من مشاهدين مرتبكين نتيجة الفوضى الشديدة إلى بشر يدركون العالم ومقدراته بشكل ذكي . »

حتى الآن عرفنا معظم آراء شو الشخصية حول واقعيته. فهو لم يكن يشعر بضرورة تقديم شريحة من الحياة على الخشبة، لأن ذلك كان يعني «مجرد توجيه الكاميرا إلى الطبيعة». كان يكتب ليسلط الأضواء بشكل مركز. وعلى كل حال، كان الصدق مع الحياة هدفه الأول والأخير ككاتب. ولذلك فإن مسرحية مثل «بيوت الأرامل» لايمكن أن تكون كما أحس هو «عملاً محبباً وجميلاً»:

> إنها مشبعة ببذاءة الحياة التي تصورها: الناس لايتكلمون بلطف، ولا يعيشون حياة كريمة، أو ينظرون إلى أحوالهم بارتياح: كما أن المؤلف لايقدم صورة من الأوهام اللطيفة عن جمالية ضمنية ورومانسية حياة سعيدة. وبدلاً عن ذلك يعمد إلى رشق سطح هذا المظهر الناعم «لهؤلاء المحترمين» بحفنة من الطين والوسخ مأخوذة من قاعه الملوث، بحيث يجعلك تبتسم لفضح مايجري بشكل يناقض ذعرك من مأساويته.

هذا ماكتبه في مقدمته للمسرحية. وفي وقت من الأوقات، كانت علاقته السيئة مع الرقابة والاستقبال المشوش الذي كانت تلقاه مسرحياته سبباً في اقناعه أن عليه أن يلجأ للخداع. فقد تعلم كيف يتحاشى النقاد وسخريتهم باعتماد أسلوب المهرج والعبثي، وفي النهاية، استخدم شكل وتقاليد الدراما الشعبية ذاتها ليضعف دفاعاتهم. كانت سلاطة لسانه المتزايدة هي السائدة في كل أعماله. دعا مجموعته التالية من المسرحيات «مسرحيات لطيفة» معتقداً أن معظم الناس يصدقون مايرونه مطبوعاً. وهذه المسرحيات هي «السلاح والانسان» ١٨٤٩ و«كانديدا» ١٨٩٥ و«لايمكنك أن تعرف» ١٨٩٩ التي تشكل ثلاثياً متألقاً من أفضل مسرحياته الكوميدية.

إن «السلاح والإنسان» تكثر من تغليف الدواء بالسكر. ونتعرض لها هنا لأنها مسرحية انتقالية تشكل حلاً وسطاً مع العنف السائد في «مسرحيات غير لطيفة»، إذ انها تستخدم شكل البيرليسك (وإن كان شوينفي ذلك)

لتخفي موضوعها المناهض للحرب. وخلافا لمسرحياته المبكرة، عرضت هذه المسرحية مباشرة بعد تأليفها على مسرح أفينيو في لندن فاستقبلت بتصفيق شديد، ودام عرضها خمسين ليلة. وفي الوقت نفسه وضعت نقاد شو في وضع حرج. ففي هذه المسرحية نحن أمام عالم بلغاريا الصغير المثير للسخرية وهو يحاول مجاراة الحضارة الغربية وقوتها الحربية مجسداً بشكل ساخر كل مثل وأوهام العصر. في المسرحية ضابط سويسري، بلنتشلي، وهو عسكري محترف ومحارب قديم يعمل بطريقة محنكة واقعية لتغيير قناعات الجمهور عن الجيش. كانت الحياة العسكرية عملاً مخزياً. لذلك أدين بلنتشلي فوراً بالجبن في وقت لا يصدق فيه أحد أن هناك حدود لشجاعة الجندي في وجه العدو، أو أنه يمكن أن يفضل الحياة على ميتة مشرفة. يهرب هذا الضابط السويسري كحصان مذعور عندما تخطف فتاة علبة الشوكولا منه ليؤكد تهمة الجبن على نفسه. وهذه ببساطة طريقة شو اللطيفة لإظهار أحاسيس الجندي بعد قضاء ثلاثة أيام تحت النيران. إن بلنتشلي نقيض واضح لسير جيوس، نقيب الخيالة البلغاري الذي يهاجم العدو مثل جندي غر، أو كما يقول شو في دفاعه الممتع عن المسرحية» مثل مؤلف مسرحي واقعي أمام نقاده كما جاء في «نيوريفيو» تموز ١٨٩٤، او مثل بطل يموت على خشبة المسرح فيجد «عزاء كبيراً عندما يستطيع النهوض والذهاب للبيت بعد اسدال الستارة». بلنتشلي يحمل الشوكولاه أثناء المعركة بدلاً من الذخيرة ليقينه أن النجاة تعتمد على الطعام بقدر ماتعتمد على السلاح. ولذلك أخطأ النقاد بحقه فاعتبروه «رعديداً يفضل الشوكولاه على القتال». فقط أ. ب. ووكلي اعتبر أن العسكري السويسري كما جاء في «سبيكر» ٢٨ نيسان، قد قدم كشخص غير رومانسي صراحة، لكنه رجل حقيقي رغم كل شيء.

ليس لدى النقاد الكثير من المقاييس التي يمكنهم تطبيقها على هذه المسرحية. إلا أنهم أجمعوا على اعتبارها شكلاً من الاكسترا فاغنزا الجيلبرتية★. فقد وجدها آرشر كما كتب في «العالم» مضحكة جداً و

★ الاكسترا فاغنزا: لون من التأليف الموسيقي المسرحي الخفيف يغلب عليه الإغراق في الخيال، سواء في القصة أو في العرض وكثيراً مايشبه البيرليسك.

«كوميديا غير جادة» حتى وإن كان شو قد اهتم «بالجانب الأسوأ بمعزل عن أي شيء آخر». إلا أن آرشر أضاف متحمساً: «بدأت اقتنع أنه قد يكتب، ذات يوم، مسرحية جادة بل رفيعة المستوى فنياً. أما جريدة «ستار» فقد اعتبرتها «ممتعة بشكل هائل. وإن كانت محيرة قليلاً. . ليس من السهل على المرء، في كثير من الأحيان، معرفة مايقصده شو. وهذا الرأي السلبي يتكرر في «تربيون» عند افتتاح المسرحية في نيويورك في السنة نفسها: قال وليم وينتر انها مسرحية ممتعة «إذا اكتفى المرء بعدم البحث عن معنى لها». ومرة ثانية كان ووكلي الوحيد الذي وجد فيها جوهراً جدياً فهي «تقدم لنا من خلال الفارس الخيالي والسخرية نقداً لسلوك ونظرية للحياة».

كانت «السلاح والانسان» مكتوبة حسب صيغة المسرحية المحكمة الصنع، وقد أثبت نجاحها النسبي شيئاً واحداً لمؤلفها وهو - حسب رأي موليير - أن بامكان المؤلف المسرحي إعطاء درس في المسرح بشكل أفضل عن طريق استغلال الأساليب المسرحية التقليدية التي من أهمها الكوميديا. ومن حسن الحظ أن شو كان ساخراً بالفطرة.

حظي شو بمزيد من الدعم المباشر في عمله كمؤلف مسرحي عندما ظهرت جمعية مسرحية ثانية في لندن عام ١٨٩٩ تعتمد مباديء جمعية مسرح غرين نفسها، ويشرف عليها مجلس إدارة شهير مكون من ج. م. باري، غرانفيل باركر، جون هنكين وبرناردشو ذاته. بعد تأسيسها أعلنت أنها «سوف تطور وتشجع الفن المسرحي» و«تقوم بدور المسرح التجريبي».

وابتدأت عروضها بمسرحية شو «لايمكنك أن تعرف» فأثبتت أنها تطابق توجه هذا الكاتب حيث قدمت «عودة الكابتن براسبوند للإيمان» ١٩٠٠ ثم «كانديدا» لأول مرة عام ١٩٠٢ و«مهنة السيدة وارن» ١٩٠٢ وأخيراً «الإنسان والسوبرمان» عام ١٩٠٥. وفي عام ١٩٠٤، استفاد شو مرة أخرى من ريبورتوار مسرح كورت في ساحة سلون الذي كان بادارة فيدرين وغرانفيل باركر. وقد كانت تجربة متميزة استمرت ثلاث سنوات.

كانت ثلاثة أرباع عروض مسرح كورت من تأليف شو، مما أكسبه تسمية شعبية هي «مسرح ريبورتوارا شو». وتألفت الفرقة من ممثلين شباب أمثال لويس كاسون، فساهمت في تكوين شعبية جديدة لبرنارد شو الذي اصبحت قدراته كمؤلف مسرحي ملموسة أكثر. انتقلت الفرقة إلى مسرح سافوي عام ١٩٠٧ لتتابع خطتها. إلا أنها، لسوء الحظ، فشلت بعد موسم واحد من الناحية المالية. كان شو خلال هذه الفترة مديناً لأسلوب باركر في التمثيل والإخراج، على الرغم من أن مساهمة باركر الرئيسية كانت باتجاه تطوير أسلوب تمثيل معاصر - وانكليزي تحديداً - يقلل من أهمية الدراما الواقعية. كان يفضل مايدعوه الكتابة المسرحية «الضمنية» عند إبسن وتشيخوف، ولم يستسغ أسلوب شو الأوبرالي أو «الصريح» الذي عفا عليه الزمن. ولن نفاجأ إذا علمنا أن برناردشو كان يدير التدريبات بنفسه أحياناً حيث يستمتع كثيراً بقراءة المسرحية بصوت عال للممثلين. ويقترح عليهم الطريقة الخطابية التي يريدها وذلك بالقفز على خشبة المسرح وتمثيل جميع الأدوار. ومع انتهاء فترة الاندفاعة الأساسية لحركة المسرح المستقل، كان شو قد وجد طريقه الخاص.

اعتقد باركر أن شو وجد الأسلوب والشكل المناسبين له في الأوبرا الإيطالية. والصحيح أن شو كان مولعاً بالتأكيد على أن في الموسيقى سحر حسي اكثر مما في الدراما. ولذلك كانت روميو وجولييت تبدو «باهتة ومملة وخطابية» بالمقارنة مع أوبرا «تريستان وايزولده». وزعم أن الدراما الوحيدة التي تستطيع منافسة الأوبرا هي دراما الأفكار. وبالتأكيد يصعب التعرف على تأثير واقعية إبسن وسترندبيرغ في مسرحيات مرحلة النضج عند شو. وإلى حد ما نجد تأثير الكوميديا الانكليزية واضحاً من خلال البديهة الحاضرة والدعابة الموجودة في مسرحيات مثل «ضجة بلا طحين» و «رجل العصر» و «مدرسة الفضيحة» و «كانديدا». بل نلمس تأثيراً أكبر في رسم الشخصيات

الانثوية ابتداء من روزاليند، مارغري بتشوايف وكيت هارد كاسل إلى آن وايتفيلد في مسرحية «الإنسان والسوبرمان». وفي التحليل النهائي، إن أهم مايميز مسرحيتي «كانديدا» و «الانسان والسوبرمان» هو تأثرهما المحدود بالطبيعية واهتمامهما الشديد بالمسرح الهزلي المألوف في الدراما الانكليزية والذي أبقى المفاهيم الجنسية والاجتماعية على درجة مقبولة من الإثارة اللطيفة. حيث يتبين أن «المرأة الجديدة» ليست إلا من مكونات قديمة فعلاً.

عمل شو على مزج بعض من عناصر و. س. جيلبرت وسخريته الهجائية مع نكات أو سكار وايلد الهجومية على المعتقدات مضيفاً تألقه الأوبرالي الخاص، مما مكنه من تحديد هدف أوضح لمسرحه الكوميدي بشكل يفوق أياً منهما. ومع ذلك يظلان أقرب إليه من أولئك الاسكندنافيين المعتدلين.

ارتبط دور شو في تاريخ الدراما الانكليزية برفع مستوى المسرح الجاد في لندن إلى مكانة لم يعرفها لمدة تزيد عن القرن، وبشكل لم يستطع أحد مجاراته. وفي الوقت نفسه، لم يكن مؤكداً إن كان مايكتبه يأتي فعلاً ضمن إطار الواقعية، أم صيغة خاصة للنكتة الفعلية المطبوعة بطابعه الخاص، والتي تحتم على سامعيها أن يدركوا أن للحقيقة دائماً وجهان، إن لم يكن أكثر.

* * *

١٠ ـ الواقعية في روسيا

نيميروفتش ـ دانشنكو، ستانسلافسكي ومسرح الفن بموسكو

«النورس» (١٨٩٨) «الحضيض» (١٩٠٢)

من الغريب أن تأتي أفضل الردود على التحديات العملية التي طرحتها الواقعية الجديدة من خارج كوبنهاغن أو باريس أو لندن. وهذه التحديات هي كيف يستطيع المرء أن يطور فنه ليواكب الحوار الجديد، وكيف يجب على الكاتب أن يكيف كتابته مع تكنيك الخشبة الجديدة. جاءت هذه الإجابات من مدينة كانت تعتبر على هامش المسرح الغربي. إنها مدينة موسكو التي صارت المركز الجديد للحركة الطبيعية مع تأسيس مسرح الفن بموسكو بجهود اثنين من عمالقة المسرح الحديث هما نيميروفتش ـ دانشنكو وكونستانتين ستانسلافسكي. وفي السنوات التالية أصبحت المصدر الرئيسي للنظرية والأسلوب اللذين انعشا الإخراج الواقعيين في كل مكان. وحيث لم تنجح الفرق الأخرى إلا في محاكاة مظهر الحياة الحقيقية، استطاع مسرح الفن بموسكو الوصول إلى جوهرها النفسي.

كان فلاديمير ايفانوفتش نيمير وفتش ـ دانشنكو ١٨٥٨ ـ ١٩٤٣ مؤلفاً مسرحياً مرموقاً وروائياً موهوباً. وقد مكنه حسه الأدبي والنقدي من تحديد نوعية المسرحية الجديدة. وإضافة لذلك كان مديراً لمسرح موسكو امبريال دراماتيك، كما أن مؤهلاته الإدارية مكنت مسرح الفن بموسكو من

الاستمرار خلال سنوات أزمته الفنية عند بدايته وفي سنوات الأحداث الثورية من عمر الدولة السوفييتية الجديدة. تكاتفت جميع هذه المواهب فهيأته لدعم النهضة المسرحية الكبرى التي أوجدها بمساعدة ستانسلافسكي. كان دانشنكو المسؤول عن وضع الخطة لريبورتوار أبرز مسرح عالمي استطاع أن يطرح معايير في الانضباط المهني صارت موضع إعجاب أي مخرج.

لم يكن دانشنكو معروفاً خارج روسيا إلا من خلال سيرته الذاتية «حياتي في المسرح الروسي». أما داخل روسيا فقد عرف كمخرج كبير ومعلم في التمثيل. عمل على جعل سلوك الممثل ولغته طبيعيين، والوصول إلى ماكان يسميه «صدق المعاناة» عند الممثل. ومثل ستانسلافسكي كان يريد من الممثل أن «يعيش» دوره ولايكتفي بمجرد تقديمه، وأن يحس الانفعال ولايكتفي بمجرد «تمثيله». وعلى هذا الأساس صاغ دانشنكو «قانون التطهير الداخلي»، ومثل ستانسلافسكي أيضاً كان يؤمن بوجود إرادة أو ذات واحدة خلف العرض المسرحي، هي إرادة المخرج الذي يجب على «حدسه» أن ينتقل «بالعدوى» إلى كل من له علاقة بالعرض. وفي هذه الحالة فقط تحقق المسرحية وحدة الأسلوب والجو العام بشكل لائق.

يتحدر كونستانتين سيرجييفيتش ستانسلافشكي (١٨٦٣ـ١٩٣٨) من أسرة غنية ذات نفوذ وثقافة فنية ومسرحية. وقد بدت علامات ولعه العجيب بالتمثيل والإخراج في وقت مبكر عندما حث فرقته المكونة من الهواة، وهو في الرابعة والعشرين من عمره، على ممارسة العادات اليابانية عند الاعداد لتقديم مسرحية «الميكادو» (امبراطور اليابان) من تأليف جيلبرت وسوليفان، وجعل النساء يربطن أرجلهن فوق الركبة ليذكرهن بالسير بخطوات قصيرة جداً. كان هناك اكثر من لمسة يعوزها الإبداع في معالجته لأوبرا كوميدية ساخرة (بيرليسك) بجدية زائدة. عمل ممثلاً في جمعية الأدب والفن المكونة من مجموعة هواة متحمسين لمدة عشر سنوات بعد تأسيسها عام ١٨٨٨، كان

خلالها يستلهم مبادىء الاخراج الواقعي التي وجدها في أعمال كرونيغ وفرقة ماينـنغـن . وقد طبق ستانسلافسكي هـذه المبادىء بنفس طريقـة كروينـغ الاستبدادية في اخراج «عطيل» ومسرحية هاوبتمان «هانيل» و «ثمار التنوير» لتولستوي التي يعود الفضل في عرضها لأول مرة لستانسلافسكي .

بعد هذه البداية ، كان ستانسلافسكي جاهزاً لتأسيس فرقة دائمة . وباعتباره أبدى القليل من الاهتمام بالمظاهر الخارجية للواقعية ليهتم اكثر بالخصائص الداخلية للصدق النفسي ، جاءت بدايات مسرح الفن بموسكو على شكل تطور تدريجي اكثر مما هي حدث ثوري . حصل اللقاء الشهير بين ستانسلافسكي ودانشنكو عام ١٨٩٧ بمطعم في بازار سلافيانسكي بموسكو . وهناك وجدا أن لديهما من الاهتمامات المشتركة مايكفي للحديث طيلة ثماني عشرة ساعة . وفي نهاية ذلك اللقاء وضعا الأسس لنوع جديد من المسرح . فأكدا على نبذ كل ماهو رديء من الماضي ، وهذا عملياً يشمل كل ماكان يميز مسرح موسكو التجاري الشهير وهو مسرح (مالي) maly . كما اتفقا على رفض الريبورتوار المكون من أعمال فرنسية والمانية هزلية رخيصة ، ونظام النجومية الذي يتعارض مع إمكانية العمل بروح جماعية ، وأخيراً الطريقة الخطابية في التمثيل بكل حيلها وعاداتها المسرحية المبتذلة . وبالطبع كان مثل هذا الكلام يتردد في برلين وباريس قبل ذلك ، إلا أنه لم يحظ بمثل هذه المجموعة من المبادىء المتماسكة والموضوعية لأعضاء فرقة مسرحية . فأي انغماس ذاتي من جانب الممثل يعتبر جريمة ، كما يحظر أي سلوك مزاجي أو تأخر أو تكاسل : «يجب عليه أن يحب الفن ، لاذاته في الفن . »وكان يتم اختيار الممثلين بناء على استعدادهم للتفاني في العمل : «لاوجود للأدوار الصغيرة . هناك ممثلون صغار فقط . » وهكذا صارت أقوال ستانسلافسكي شائعة . يجب أن تستمر التدريبات اثنتي عشرة ساعة في اليوم وضمن جو من الاحترام للدراما . مثل هذا التفاني ضروري ومفيد شريطة ألا يتحول إلى تعصب أعمى .

في البداية وجدت الصحافة في هذه الفرقة مايشبه النكتة. وذلك لقيامها بالتدريبات في حظيرة قرب موسكو. فقد قيل، مثلاً، إن الصراصير قد أحضرت لتضيف عنصراً واقعياً للصناعة المسرحية. إلا أنه تبين لاحقاً أن هذا لم يكن خطأ كبيراً، وعلى كل حال، ساهم ذلك في خلق شعبية جديدة. ومن خلال الدعم المتحمس لمصمم الديكور فكتور أ. سيموف، عمل ستانسلافسكي على تحقيق الصدق التاريخي على خشبة المسرح بشكل لامثيل له من قبل حتى عند تشارلز كين في أعماله الشكسبيرية القديمة أو فرقة ماينن‌غن بكل ماعتمدت عليه من تفاصيل بصرية لخلق وهم واقعي.

اعتبر العرض الأول لمسرح الفن بموسكو (١٨٩٨) اختباراً مقبولاً للمفاهيم الجديدة: وذلك من خلال المسرحية التاريخية المنوعة «القيصر فيودور». فقد استغرق التدريب عليها مالايقل عن أربع وسبعين بروفة بما في ذلك خمس بالملابس. حتى أن تلك المسرحية تحولت إلى مشروع بحث في عظمة القرن السادس عشر. لقد انطلقت الفرقة بكاملها في جولات ميدانية إلى المتاحف والأديرة والقصور والبازارات والأسواق الموسمية في محاولة لإعادة بعث الحياة الروسية القديمة على خشبة المسرح بشكل صادق، بما كان فيها من وجبات الطعام والعادات والملابس والجواهر والاسلحة الحقيقية والأثاث وكل شيء آخر. والحصيلة هي أن المشاهد كان مدعواً لرؤية نسخ مماثلة لقاعات الكرملين والكاتدرائية بما في ذلك الجسر الموجود على نهر ياوزا والبوارج تمر من تحته ـ وقد جعلت أبواب القصر والسقوف أخفض مما هي في الواقع لإظهار النبلاء اكثر طولاً عند دخولهم من المدخل الرسمي. كان ذلك يبهر الجمهور إلى درجة تصرفه عن الاهتمام باللغة الطبيعية والتمثيل الواقعي والأداء الجماعي الذي كان يؤديه كل من إيفان موسكفين وألغا كنيبر بدوري القيصر والقيصرة وفيشينفسكي بدور وزيرهما القوي بوريس غودانوف. استطاع هذا العرض تأسيس المسرح الجديد بين عشية وضحاها، فصار تقديم المسرحيات بأسلوب واقعي يشكل جانباً هاماً من أعمال هذا المسرح على مدى

خمسة وعشرين عاماً. والحقيقة ماتزال هذه الأعمال دليلاً على قوة الإخراج الروسي سواء على خشبة المسرح أو على الشاشة بشكل عام.

ومن الجدير بالذكر أنه عندما قامت فرقة مسرح الفن بموسكو بتقديم «القيصر فيودور» في نيويورك عام ١٩٢٣، بعد مرور جيل، ظهرت بعض الشكوك. صحيح أن صدق الأداء الجماعي والملابس والديكور أذهلت الجميع. ومع ذلك أثار الناقد المسرحي الشهير، ستارك يونغ، اعتراضاً يشكك بقدرة بعض خصائص هذا الاسلوب الجديد على الاستمرار. فقد صرح بأنه «لايوافق على معاملة الشعر كالنثر، ولا يقبل أن يعتبر التاريخ... حياة إنسانية معاصرة» كما افتقد «سحر المسافة والمدى والترتيب الواعي والبراعة والمنطق، وهي مجموع مايساهم في تكوين الفكرة في ذهني.» ثم أسف بشدة لغياب «الأسلوب الفخم» الذي يجب أن يظل في الذهن «مثل الموسيقا، مثل الشعر العظيم والتجريدات الرفيعة». ولذلك يرى أن واقعية مسرح الفن بموسكو قد وصلت نهايتها.

ولو تمعن المرء في عرض مسرح الفن بموسكو لمسرحية «عطيل» الذي دفع بمجموع الفرقة للقيام بحملة بحث وصلت قبرص، أو استيراد الأثاث النرويجي - غير الضروري - من أجل مسرحية «هيدا غابلر» و« عدو الشعب»، أو حتى الطلب المبتذل إلى الممثلين كي يناموا بالملابس الرومانية الفضفاضة لعدة أيام قبل افتتاح «يوليوس قيصر» لوجد أن هذه الخاصية الهادفة لإعطاء جو من الصدق التام في تصوير الحياة هي التي ساعدت في الوصول إلى مستوى جديد من السيكولوجيا في التمثيل. إن قدرة فرقة مسرح الفن بموسكو على معالجة الجوانب الرقيقة في الواقعية المعاصرة من كل جوانبها ميزتها عن فرقة ماينغن. ولولا الالتزام الكامل بواقعية مثلى لما كان هذا النجاح المبكر ممكناً في عرض مسرحية تشيخوف «النورس» عام ١٨٩٨، و«الخال فانيا» ١٨٩٩ و «الحضيض» ١٩٠٢ لمكسيك غوركي (١٨٦٨ - ١٩٣٦). والواقع أن

«الحضيض» كانت النتيجة المباشرة لمعرفة غوركي بطبيعة العمل الذي حققته الفرقة في أعمال تشيخوف. ويضاف لهذه المسرحيات مسرحية تولستوي التي تتهم الطبيعة البشرية بقسوة، وهي المسرحية الفلاحية التي كانت ممنوعة من قبل الرقابة «سلطان الظلام». عرضت للمرة الأولى في روسيا عام ١٩٠٢ على مسرح الفن بموسكو. استقدم ستانسلافسكي فلاحين عجوزين «كمستشارين» من تولا التي تبعد أكثر من مائة ميل جنوب موسكو. ولنا هنا أن نتخيل مقدار دهشتهما.

لم يساهم نجاح «النورس» في تحسين الوضع المالي للفرقة فحسب، بل أعطاها دفعاً قوياً: لتكتشف الحياة في اللمسات اللطيفة المتعلقة بالمزاج والجو العام عند تشيخوف، وتبلغ الكمال في تكنيك التمثيل الذي جعل شخصياته أكثر إقناعاً. كانت هذه المسرحية قد فشلت فشلاً ذريعاً عند تقديمها على مسرح الكسندرينسكي في بطرسبرغ عام ١٨٩٦، والسبب بدقة هو عجز الممثلين عن تلبية الشروط النفسية التي تتطلبها هذه المسرحية. كما أن لغتها العامية خذلتهم، عدا عن أن الشخصيات لم تكن واضحة المعالم. حتى أن هذا ينطبق على فيرا كوميسار جيفسكايا التي قامت بدور نينا الفتاة المظلومة. فالممثلون مدربون على أسس مهنية قديمة، واستعدادهم غير كاف وكأنهم بانتظار الالهام ليلاً. وبالطبع لم يحدث شيء من هذا القبيل، فكانت النتيجة كارثة بالنسبة لهم. وهكذا لم ير الجمهور في محاولة تريبليف الانتحار سوى نكتة كبيرة، كما جاءت الرمزية الفجة مثيرة للسخرية تماماً. كانت تلك نهاية تشيخوف الذي ترك المسرح بعد أن أقسم أنه لن يكتب مسرحية أخرى. إلا أن دانشنكو أدرك الميزات الجديدة في مسرحية «النورس». فقد كتبت، كما اعتقد، على شكل «طبقات صوتية عالية» مصممة لتظهر مزاجاً حاداً بائساً. ولاحظ أنها النوع المناسب الذي تحتاجه هذه الفرقة الجديدة لتحديد توجهها. وقد اعترف ستانسلافسكي أنه لم يكن آنذاك قد فهم «جوهرها ونكهتها

وجماليتها» . إلا أنه رحب بمحاولة دانشنكو لاقناع تشيخوف بالموافقة على تقديم الفرقة لها .

وبشغف متميز ، خصّ ستانسلافسكي «النورس» باثنتين وستين بروفة . فنالت الوقت الكافي لإضفاء الكمال على كل جزء من لغتها وكل إيماءة للتمكن من طابع المشهد المراوغ ، وقد قدمت عبقرية تشيخوف في تناول التفاصيل الملحوظة خدمة لهذا الاتجاه بشكل لم يتمكن منه سوى قلة من المؤلفين المسرحيين . وفوق ذلك ، ازداد احترام ستانسلافسكي للمؤلف حين اكتشف أن كل لمسة في الحدث أو الشخصية تساهم مساهمة جميلة في هذا التكوين الكلي ، فمنذ الليلة الأولى أدرك كل فرد في الفرقة أن أسلوباً جديداً في الأداء ونوعاً جديداً من المسرحيات يمر بامتحان حاسم . كان صمت الجمهور في الفصل الأول مرهقاً لأعصاب أعضاء الفرقة ، ولكن سرعان ماتبين أنه دليل على الاستغراق الكلي . فقد وقع الجمهور في شرك تفاصيل المسرحية ، وكان يستجيب لإخراج ستانسلافسكي الأوركسترالي لايقاعاتها .

في نهاية المسرحية ضجت الصالة بعاصفة من التصفيق تبرر مبالغة فرقة مسرح الفن بموسكو في الاستعداد لها . وبحق يمكن القول ان «النورس» دشنت مرحلة جديدة في تاريخ المسرح الروسي ، لذلك اعتمدت هذه الفرقة الناجحة طائر النورس رمزاً لها .

الآن صار بالإمكان إعطاء حكم متوازن . لايزال تصميم الديكور ينتمي لعصر رسام المنظر ، ولو كان عمل سيموف في أيامنا لنال منا إعجاباً أقل . فقد كتب في مذكراته أن لوحة البحيرة ، في الفصل الأول ، كانت فوتوغرافية أكثر مما يريد تشيخوف الذي يعتبر عمله ، بالتحليل النهائي ، أكثر انطباعية كان تعليق تشيخوف البارد على بحيرة سيموف : «حسناً ، إنها رطبة» . ولذلك يتساءل المرء إن كان أثر ضوء القمر على الماء كافياً . كما أن طلب ستانسلافسكي إشاعة شيء من القشعريرة في الجو العام عبر الفصل الأخير

للتعبير عن الفراغ في حياة الأسرة لقي استجابة عند سيموف الذي اهتم بوضع الأثاث على الخشبة بشكل مبعثر بحيث يوحي مظهره باللامبالاة المسيطرة على من يفترض أنهم يعيشون بينه .

حدَّد «هدف» ستانسلافسكي من المسرحية في دفتر مذكراته الذي قام س . د. بالوخاتي باعداده إعداداً لائقاً ، والذي ترجمه ديفد ماغرشاك بعنوان «النورس : إخراج ستانسلافسكي» . هناك اهتمام واضح بالتفاصيل ، إلا أن السؤال هو : أي نوع من التفاصيل؟ لم يكن ستانسلافسكي يتجاهل الطرق التقليدية في إثارة المشاعر . ففي نهاية المسرحية تظهر نينا ، مثلاً ، لآخر مرة لإظهار تأثير الزمن في تغييرها إلى فتاة أكثر نضجاً ، وبالتالي أسهمت وقفات ستانسلافسكي في تعميق أثر عنصر التشويق ـ فقد شق طريقه عبر تسع عشرة وقفة من هذا النوع في الفصل الأخير وحده . إن الوقع المتكرر للضحك في الغرفة المجاورة ، وخصوصاً من (الدنجوان) تريغورين يستنفذ آخر ذرة من العطف . كان ستانسلافسكي مدركاً أنه يستخدم حيلاً مسرحية قديمة ، ولذلك لم يتردد في أن يقول : إن تلميحه لموضوع هذه الضحكة شيئ «لا يصعب فهمه على المشاهد» . ويجب أن نعلم أن تشيخوف نفسه كان أول من اقترح ذلك . ومهما تكن مثل هذه الآثار الدالة على ضعف تشيخوف أمام الميلودراما في هذا المشهد في هذه المرحلة من عمله ، فإنها قدمت حافزاً آخر لمخرجه كي يصحح هذا التوجه .

لقد اعتمدت نينا في عمل ستانسلافسكي على ماهو مألوف في شخصية الفتاة المنبوذة ، علماً بأن المؤلف كتب أدواراً لشخصية أكثر ذكاء وأشد بأساً ـ نينا التي أرادت أن تقول لتريبليف ، حين اختارت الابتعاد عنه ، أن عليه أن يصبح أكثر نضجاً . وفوق كل هذا ، عمل ستانسلافسكي على تقديم هذا المشهد مع عاصفة مدوية خارج البيت ، وكان الأمر مرتباً بحيث يتم تحطيم لوح من الزجاج في اللحظة الحاسمة . وقد لعبت قرعات ناقوس الكنيسة

البعيدة دوراً في زيادة تأثير هذا الجو العاصف، حتى أن تريبليف رمى كأس الماء من بين أصابعه الجامدة لحظة مغادرة نينا. قال تشيخوف في رسالة لصديقه سافورين إنه جعل نهاية المسرحية هادئة «بشكل مناقض لكل قواعد الفن الدرامي»، إلا أن المخرج بالطبع، صحح هذا الخطأ. وهكذا مايزال هناك تساؤل عمن كان الجدير بعاصفة التصفيق التي شهدتها نهاية العرض الأول لمسرحية «النورس»، تشيخوف أم ستانسلافسكي؟

ليست مسرحية «الحضيض» على نفس القدر من الروعة التي تحلت بها «النورس». ومع ذلك كتبها غوركي بأسلوب اعتبره تشيخوفياً. وفي الواقع كانت سياسية الطابع بشكل لم يشهده المسرح في موسكو من قبل، كما أن تصويرها للانحطاط الإنساني من خلال بيت في بلدة ريفية على نهر الفولغا كان بمثابة نقد شديد للظروف الاجتماعية في روسيا القيصرية. فهي مليئة بالتفاصيل الواقعية المثيرة للاشمئزاز حول اللصوصية وإدمان الكحول والدعارة والعنف. لقد استخدمت هذه المسرحية الأساليب الجديدة بشكل كامل، وعمدت الفرقة إلى البحث في المواقع الفعلية عن أشكال متدنية من الحياة في ساحة خيتروف السيئة السمعة بموسكو. وأثناء العرض، كان الممثلون يرتدون خروقاً حقيقيةحتى أن بعض المشاهدين خافوا من وصول القمل إليهم إذا مااقتربوا كثيراً من الخشبة. إلا أن غوركي لم يكن تشيخوفاً، كما أن شخصيات «الحضيض» كانت أكثر حدة وقدرة على التأثير من شخصيات صديقه. وفي حين تظل هذه المسرحية انطباعية في واقعيتها وبدون حبكة، فإنها تعود إلى النمط الفرنسي من دراما الاطروحات نتيجة لجوئها للوعظ. ولكي يتجنب غلبة الجانب الدعائي على العمل المسرحي، لجأ ستانسلافسكي للبساطة والصدق في الكلام محاولاً في النهاية كما يقول في «حياتي في الفن» «الدخول إلى ينابيع غوركي ذاته».

حقق هذا العرض نجاحاً شاملاً في روسيا. ولكن مرة أخرى، نسمع اعتراضاً غير عادي من ستارك يونغ عندما

عندما شاهد المسرحية في نيويورك عام ١٩٢٣ . فقد أشاد بالمشاهد التي تمثل «نقاءمسرحياً» كمشهد الحاج لوقا حين يحضر وفاة المرأة المحتضرة : لقد كان ذلك «واقعية شعرية» . لكنه أضاف «تبرز الشخصيات واحدة بعد الأخرى للعيان حادة اللهجة دون تشويش . إن ستلانسلافسكي ذاته ، الذي قام بدور ساتين الغشاش في لعب الورق ، كان أسوأ هم كما يقول ، لأن مظهره ولباسه ككل كان مكونا من الرقع والخروق : «كل شيء موجه بشكل لا يطاق-كما في كل خطبه التي كانت رغم حنكتها موجهة- مثل عملٍ هاو مبرّز» . ونستطيع أن نلمس هذا من الصور الفوتوغرافية لتلك الفترة حيث تقوم كل شخصية بدورها على أجمل شكل .

كثيرون علقوا ، باستغراب ، على مغالاة ستانسلافسكي في اهتمامه بالواقعية السطحية ، وخصوصاً ولعه بالمؤثرات الصوتية : الصراصير ، الضفادع ، الطيور والكلاب في «النورس» و«الخال فانيا» ، ثم صرير الأرجوحة وصوت إنذار الحريق وسيارات الإطفاء (هذا إذا لم نذكر صوت فأر ستانسلافسكي) في «الأخوات الثلاث» بالإضافة إلى البعوض والضفادع وطائر الصفْرِد في «بستان الكرز» مع صوت قطار يمر من بعيد سمح تشيخوت باستخدامه .

كان ستانسلافسكي ، ممثلا ومخرجا ، ميالاً لاضفاء مسحة رومانسية على الشخصيات التي أرادها تشيخوف ناشفة . لذلك غلبت صفة العجوز الخليع على شخصية تريغورين ، وبدا استروف عاشقاً ولهانا . كما جعل فيرشينين مثيراً للشفقة إلى حد كبير . أصدر ستانسلافسكي مذكرات حول «النورس» و«الحضيض» و«عطيل» بين فيها أن خياله ، كمخرج ، أخذه بعيداً عن مسرحية المولف في كثير من الأحيان . وهذه المذكرات مفصلة بشكل كبير (الفصل الأول من «الحضيض» وحده يتضمن تسعة وثلاثين مخططاً) . وجميعها وضعت لتخدم ما كان ستانسلافسكي يدعوه «الأذن والعين الداخليتين» على الخشبة . إنها تبين حماس مخرج يود أن يفرض أفكاره على

حساب جميع الممثلين المطالبين بإيجاد الحلول بأنفسهم . إلا أنه أدرك خطأه فيما بعد حين اتجه نحو واقعية نفسية أعمق فيما يخص الشخصيات، فاقتنع بضرورة «تفاعل» المخرج والممثل أثناء عملهما في مسرحية ما .

على كل حال، لم يستطع أي من هذه الانتقادات التقليل من أهمية إنجاز ستانسلافسكي الفريد في كشف المساهمات النفسية المطلوبة من الممثل لبعث الحياة في شخصية أدبية على خشبة المسرح . خلال تلك السنوات كان ستانسلافسكي يعلم التمثيل في الاستديوهات المختلفة في مسرح الفن بموسكو . ولأنه كان شديد الاهتمام بكتابة الملاحظات والمذكرات دأب على تحليل كل ما يفعله . وإلى هذا يعود الفضل فيما خلفه لنا من شرح كامل لكيفية اهتمام الممثل بتدريب نفسه على تمثل دوافع شخصية في ذهنه . والواقع أن ستانسلافسكي وما كان يسميه «نظامه» أو ما أصبح يعرف في أمريكا ب«المنهج» ساد مدارس التمثيل في هذا القرن . لذلك صدرت ثلاثة كتب بالانكليزية تحوي تعاليمه وهي : «ممثل يستعد» (١٩٣٦) و«بناء الشخصية» (١٩٤٩) و«خلق الدور» (١٩٦١)

إن نظام ستانسلافسكي، كما يقول هو، مصمم ليكون طبيعياً على الحدس لا العلم والمنطق . ولسوء الحظ ازداد الغموض الفني المرتبط بهذا «النظام» . وفيما يلي نتعرض لأهم أفكار ستانسلافسكي مع وضع خط تحت التعابير السائدة للتعرف عليها بسهولة :

١ - **الهدف الرئيسي** أو **الفكرة المسيطرة** للمسرحية تبين، وإن ليس بالضرورة، الاتجاه الأساسي للحبكة : وهكذا يودها هاملت لو يطهّر العالم من الشر . وتتمنى الأخوات الثلاث العودة إلى موسكو . وبهذا الشكل تقوم جميع العناصر المسرحية الأخرى بخدمة الهدف الرئيسي الذي بدوره يساعد الممثل على تحديد **اتجاه دوره** . بحيث يربط جهده بالعمل ككل .

وقد ابتكرت فكرة **المخطط الأولي لـلنص** بشكل رئيسي لإصلاح فن التمثيل الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر، إذ يجب الا يقوم الأداء الصحيح على مجرد استظهار الأدوار المكتوبة. إن المخطط الأولي للنص أو **الروح الباطنة** للدور يزود الممثل بأدوات تثير دوافعه الخفية.

٢- إنطلاقاً من «حقائق» المسرحية، تنبع قدرة الممثل الابداعية من إيمانه بحقيقة الحياة على الخشبة **بظروفها المعطاة وبسحر الافتراض** القائم خلف الحياة التي سيبدعها (ماذا ستفعل لو كنت تحب جولييت؟).

على الممثل أن يستنبط أحاسيس **الحقيقة الباطنية** أو **المنطق الداخلي** لدوره، أي **منطق المشاعر**، ثم يبدأ **بتقميص** الحاللة النفسية للشخصية وذلك بدراسة ما قبل النص أو ما يفترض أن يكون حياتها المتخيلة قبل رفع الستارة قد تكون الظروف المعطاة في بداية هاملت هي أن الأمير قد عاد لتوه من زيارة قبر أبيه. وفي بداية «النورس» تتمثل في أن نينا كانت تتشاجر مع والدها.

٣- نتيجة إدراك **الممثل** لشيء من الحقيقة الباطنية في دوره، يستطيع أن **يشحن كل** جزء من كلامه وإيماءته وحركته على الخشبة. وتسهيلاً لذلك عليه أن يجزيء الدور إلى مجموعة أهداف **ثانوية** أو **أجزاء** تتولد من بعضها عند أدائها متعاقبة. كما أن الممارسات التخيلية التي يمكن ربطها بالمسرحية نفسها بتصرف، تساعد على وضع الممثل ضمن **وسطه الخيالي**، وتعينه على تجديد الشخصية الحية بجهد شخصي قائم على إثارة الذاكرة الانفعالية المناسبة، ونقل خبرته الشخصية، أي **تصوراته الباطنية** من الماضي إلى خشبة المسرح. هذه العملية هي «الإثارة الواعية للاوعي» وهكذا تستطيع ممثلة ما أن ترتجل، كممارسة تخيلية، مشهداً من حياة مدام رانفسكي في باريس قبل عودتها إلى بستان الكرز عن طريق تذكر حفلة أقامتها هي نفسها ولم تستمتع بها تماماً.

٤- في الختام تترابط سلسلة الأهداف التي تحققت من خلال سير **تطور الحدث الشامل** عند الممثل أو **عبر الحدث** الذي يحافظ على صدق مشاعر حالته الانفعالية في الوقت الذي يقوم فيه بعملية الضبط المنفصلة والضرورية لتحقيق العمل الجماعي ووحدة عرض المسرحية. فقد استطاعت أو لغاكنيبر في دور ما شا«الأخوات الثلاث» أن تودع حبيبها دون أن تذرف دمعة واحدة، ومع ذلك كان لأدائها الإجمالي من التأثير ما جعل الدموع تنهمر من عيون المشاهدين.

هذا النوع من الاعداد للتمثيل عمل صعب وبطيء ويتطلب من الصبر والانضباط، كأسلوب عمل، ما يحتاجه الموسيقي والمغني والراقص. هناك من يسلم، دون تمحيص، بالقيمة العامة لتعاليم ستانسلافسكي سواء على الجزء المرئي أو اللا مرئي من الخشبة، كما أنه من المسلم به أن المشاعر الأصلية لدى الممثل تأتي نتيجة نوع الجهد الذي يبذله للفهم أو الحس. وعلى كل حال، تذكرنا اليزابيت ها بغود في «تراث ستانسلافسكي» أن هذا المعلم يقترح على الممثل أن يسأل نفسه ما يلي فقط: «لو كنتُ هاملت أو شجرة أو بيانو كبير، فماذا علي أن أتصرف؟» لا أن يعتقد «أنني» هاملت أو شجرة أو بيانو كبير، إلا إذا كا ن يريد أن تحل به كارثة.

* * *

١١- مساهمة تشيخوف في الواقعية

الخال ڤانيا (١٨٩٩)، الأخوات الثلاث (١٩٠١) بستان الكرز (١٩٠٤)

تابع مسرح الفن بموسكو تقديم آخر مسرحيات أنطون تشيخوف (١٨٦٠-١٩٠٤) وكلها ذات بنية أضعف من «النورس» ذات الحبكة التقليدية نسبياً. هذه المسرحيات هي روائع تشيخوف: «الخال ڤانيا» (١٨٩٩)، «الأخوات الثلاث» (١٩٠١) و«بستان الكرز» (١٩٠٤). وفي حين طور ستانسلاڤسكي تفكيره بهمة عن فن المسرح بعد وفاة تشيخوف، طور هذا الأخير فهمه لواقعية المسرح أثناء تقديم هذه المسرحيات. فتعلم عبر الممارسة وطور نفسه إلى درجة كبيرة.

كانت « الأخوات الثلاث» أو ل مسرحية كتبها وهو يعرف من سيقوم بأدوارها. ويعتقد أن هذا العامل قد سهل الكتابة «للحياة». إلا أن وجود فرقة يمكنه الأعتماد عليها لتنفيذ تجاربه وضعه أمام تحد كبير في الممارسة. وبعد مشاهدة المسرحية أثناء التدريبات والعرض ظل يعدل بالنص إلى أن أتخذت الشكل المناسب أما «بستان الكرز» فقد سببت له مصاعب أكثر.

كان يوزع الأدوار ويعيد توزيعها في ذهنه إلى أن استغرقت كتابة هذه المسرحية ثلاث سنوات. ومع ذلك لم تعرض إلا بعد وفاته فضاعت عليه فرصة إعادة كتابتها. نتيجة لجهده صار ما حققه من الأهمية بمكان استدعى اعادة تعريف الطبيعية وجعل إبسن يبدو طرازاً قديما. وهذا ما جعل ستارك يونغ يتكلم عن جيل ما بعد إبسن حين وجد أن مسرحيات تشيخوف فقط، كما قدمها مسرح الفن بموسكو، تثير فيه «النشوة التي تنتج من الإحساس

بالحقيقة». لأنها ايضاً وصلت بالواقعية « إلى درجة مشرفة من الصدق والعمق الروحي.»

علق تشيخوف على الممثلين في عرض بطرسبورغ لمسرحية «النورس» فقال: «إنهم يبالغون في التمثيل» و ذلك لأنه كان، مثل معاصريه في الغرب، يرفض الدراما الشعبية وأسلوبها في التمثيل رفضاً كاملاً. وقد كان ساخطاً بشكل خاص على أشكال الاقتباس التي تقوم بها المسارح الروسية التقليدية: حيث يترجم العمل الفرنسي أو الألماني إلى اللغة الروسية مع تغيير أسماء الشخصيات حسب الحاجة فقط. كما أسف لوجود التمثيل الزائف القائم على الأهتمام الدرامي الضحل: فبعد زيارة برنهارت إلى موسكو عام ١٨٨١ قال موبخاً- «إن كل تنهدة من سارابرنهارت - دموعها، آلام احتضارها وكل تمثيلها- لا يتعدى كونه درساً محفوظاً باتقان... لا وجود لومضة من الموهبة في تمثيلها. إنه عمل شاق ليس إلا.»

في ذلك الوقت كانت الشروط المادية للتمثيل تحول دون أي تحسن جوهري. فقد كتب تشيخوف في رسالة لأخيه الكسندر في ٢٠ تشرين الأول ١٨٧٨ يصف ليلة افتتاح إحدى مسرحياته المبكرة «إيڤانوف» في موسكو:

> ترفع الستارة. يدخل الشخص الذي أقيم الحفل تكريماً له. عدم الثقة وجهل بالأدوار، تقديم باقة الورد كلها تتضافر لتجعلي عاجزاً، منذ العبارة الأولى، عن التعرف على مسرحيتي إن كيسليڤسكي الذي وعلقت عليه آمالاً كبيرة لم يلفظ عبارة واحدة. على الرغم من كل ذلك، وإضافة لأخطاء الملقن، حقق الفصل الأول نجاحاً كبيراً قوبل بالتصفيق.

كان هناك أمل ضئيل في قدرة الممثل على إدراك الجوانب الرقيقة في هذا الحوار الجديد عندما كان يتوقع منه أن ينحني لدى دخوله قبل بداية الحدث، أو حتى مجرد التوقف في لحظة التصفيق المعبر عن الاستحسان لما

أحرزه في المشهد. كما أن فرصة تحقيق الأداء الجماعي في تصوير حياة العائلة ضاعت عندما كان كل متكلم ينتقل إلى وسط مقدم المسرح ليسمع صوت الملقن. لقد كان تشيخوف ومسرحياته بحاجة ملحة لخشبة مسرح الفن بموسكو المعدلة.

عرف تشيخوف في سنواته الأخيرة بعض أعمال إبسن من خلال عروض موسكو، إلا أنه أعلن بوضوح رفضه لواقعية إبسن. وبالطبع كان تشيخوف يعرف صيغ وزخارف المسرحية المحكمة الصنع التي كانت ما تزال تعرض باللغة النرويجية: فالصراعات الكبرى و«المشهد الإجباري» ثم الأدوار والمواقف المفهومة مسبقاً كلها تخلو من السخرية الهادئة التي كان تشيخوف ينظر من خلالها للسلوك البشري. شاهد مسرحية «هيدا غابلر» عام ١٩٠٠ فاعتبر انتحار هيدا مثيراً أكثر من اللزوم لذلك خاطب ستانسلافسكي قائلاً: «انظر، حقاً إن إبسن ليس مؤلفاً واقعياً» كان تشيخوف آنذاك قد تعلم كيف يكتب مشهداً موضوعياً يتطلب جهداً عادياً في التمثيل. وحتى المسرحية الأكثر قرباً من أسلوبه بين مسرحيات إبسن«البطة البرية» والتي شاهدها عام ١٩٠١ اعتبرها «مملة». وقد شاهد«الأشباح» قبل وفاته بقليل (عام١٩٠٤) فاطلق عليها حكماً مقتضباً: «مسرحية فاسدة» إن نقص الدعابة عند إبسن ووضعه كاخلاقي أزعجا هذا الروسي الذي كان يريد أن يبقي شخصياته مرنة وعقله متفتحاً.

كان تشيخوف يسعى إلى موضوعية فريدة في طبيعيته «التحرر من القوة والزيف بأي شكل تجليا»، هذا ما كتبه إلى محرره بليشييف في الرابع عشر من تشرين الأول ١٨٨٨. كان يرفض الوعظ، ولذلك فإن بعض الملل عند تتبع أعماله على الخشبة يأتي من عدم تمسكه بموقف اخلاقي. فهو يقول: «لم أقدم شريراً واحداً، كما لم أقدم ملاكاً، علماً بأنني لا أعترض على المهرجين. كما أنني لم أتهم أحداً أو أبريء أحداً. (رسالة بتاريخ ٢٤ تشرين الأول ١٨٨٧). ولذلك نشعر بالغضب تجاه مدام رانيفسكي وهي

تترك البستان يفلت منها مثلما نراها مرتين تنفق الأموال بشكل طائش، ومع ذلك نتفهم عجزها عن تسوية أمور غريبة كليا عنها وعن ترتيبها. من المعروف عن تشيخوف تأكيده على أن يكون «الكاتب كالكيميائي بموضوعيته» (٤١ كانون الثاني ١٨٨٧). ولذلك يمكن استنتاج الأسباب التي جعلته يتجاوز إبسن وسترندبيرغ بواقعيته. درس تشيخوف الطب فكان اهتمامه بنموذج من الحقيقة العلمية يفرض على الكاتب موضوعية الطبيب الذي يفحص مريضه، ومصدر ذلك هو النظرة الثاقبة بشكل غير عادي إلى التناقض الموجود في السلوك الأنساني. موضوعية تفرض على المشاهد موقفاً يشبه موقف القضاة أمام كومة من الأدلة المفصلة والمتناقضة- ولذلك عليهم التريث وتصنيفها بهدوء.

في الوقت الذي كتب فيه تشيخوف «بستان الكرز» اختفت آخر آثار العاطفية الرومانسية من كتاباته المسرحية. لم تطلق طلقة واحدة سواء على الجزء المرئي أو اللا مرئي من المسرح، كما لم يمت أحد من الشخصيات بحيث يغير موازين الاهتمام. وما مسدس ابيهودوف إلا لإثارة الضحك، كما أن بندقية الصيد لدي تشارلوتا تلقي الضوء على شخصيتها بشكل مدهش. وكل مشهد غرامي في المسرحية مصمم لخلق لحظة من السخرية الكوميدية: آنيا وتريفوموف، ياشا ودنياشا، ڤاريا ولوباخين. إن انتصار لوباخين، الذي يصبح صاحب المزرعة التي كان أهله يعملون فيها كأقنان، يضيع سدى نتيجة وضعه كسكير ظريف. ولذلك فان تصريحه العلني حول الشراء في الفصل الثالث يخلو من أي قيمة أو أهمية. لا وجود لشرير أو بطل أو واعظ، بل مجرد معالجة هادئة وطريفة لحالة متوترة ومليئة بالاحتمالات، احتمالات انهيار النظام القديم وانحلال النظام الطبقي للمجتمع. كانت «بستان الكرز» من حيث الشكل والأسلوب تمثل رفضاً نهائياً لأساليب الخشبة والدراما في القرن التاسع عشر

هيأ تشيخوف نفسه بشكل غير مقصود ليكون أعظم مؤلف مسرحي

روسي بكتابه مئات القصص القصيرة ضمن شروط معينة: فقد كان هذا النوع من التنظيم والخصوصية مناسباً للمسرح أيضاً. إن مراعاته الشديدة لعدم تجاور القصة الواحدة ألف كلمة علمته العمل باسلوب شديد الانتقائية والانطباعية. كما أنه لم يكن يتوانى عن تشذيب أعماله في كل مناسبة. فقد كتب في رسالة بتاريخ ١١ نيسان ١٨٨٩ جاء فيها «الإيجاز شقيق الموهبة». ولذلك فإن قصصه هي عبارة عن جواهر صغيرة من الشخصيات المسطحة والمواقف المعبرة. كان دائماً ينصح الكتاب الجدد، الذين كانوا يغمرونه بمخطوطاتهم، أن يتجنبوا التعميمات، ويلجأوا للأسلوَب غير المباشر في الكتابة، وأن يعالجوا أدق التفاصيل. إن مراقبة ودراسة الحياة الفعلية، كما كان يؤكد، هي الشروط الأساسية للكاتب الناجح. وهكذا اكتشف تشيخوف في «بستان الكرز» أن قطعة الحلوى المدسوسة في فم غاييف يمكن أن تساهم في ألقاء الضوء على شخصيته بلحظة واحدة، وبنفس السرعة تكذب كل ما يقوله، وأن تناول السيجار الباريسي بمثل هذه الوقاحة يبين بوضوح أن تطلعات ياشا لا تناسب مكانته، ومع ذلك عرف كيف يتملق الخادمة الجالسة بجانبه حتى ينفخ الدخان في وجهها.

تعتبر الحياة الغارقة في الفقر والمتنوعة كما قدمها النص الصفة المميزة للدراما الواقعية الأكثر عمقاً، وتزداد غنى بقدر ابتعادها عن الاعتماد على الجوانب الخارجية في التمثيل. تصبح التلميحات والإيحاءات أكثر دقة ومغزى في آخر مسرحيتين كتبهما تشيخوف، ولذلك يصبح اهتمام المشاهدين بالإشارات السطحية أكثر حدة: «من الضروري أن يكون كل شيء على الخشبة بنفس القدر من التعقيد والبساطة الموجودين في الحياة. ففي الوقت الذي يتناول فيه الناس غداءهم قد يتقرر مصير سعادتهم المستقبلية أو دمار حياتهم.» وإذا طبقنا هذه المعادلة على ا«لأخوات الثلاث» مثلا، نستطيع إدراك سبب رعب أولغا من معاملة ناتاشا السيئة للخادمة نفسيا، لأننا نعرف خلفية أولغا، كما تجعلنا نصل إلى استنتاجات غير مؤكدة

حول ما أبدته من حماس الشباب قبل ذلك فيما يتعلق برغبتها الشديدة في تأمين حياة شريفة. ونفهم أيضاً رفض ما شا للعودة إلى الحياة مع زوجها كوليجين مرة أخرى بسبب كبريائه المقيت الذي كسبه من مدرسته ومديره.

لقد ذهب تشيخوف بعيداً أكثر من إبسن في استخدام الخلفية الموحية في مسرحياته، ولكن دون فرض أية صور رمزية على المضمون الواقعي. إن تعاقب المشاهد في «الخال ڤانيا» ينقلنا من خارج البيت إلى مشاهد أعمق فأعمق في داخله وأخيراً إلى غرفة ڤانيا حيث نتعرف على أعماقه. تتغير الأماكن في «الأخوات الثلاث» انطلاقاً من حرمان الاسرة من التمتع بغرفة الجلوس إلى الحركة المحدودة في الفصل الثالث بغرفة النوم. وأخيراً ننتقل في الفصل الرابع إلى الحديقة خارج البيت الذي احتلته ناتاشا وحبيبها بروتوبوبوف. أما في «بستان الكرز» فإننا نبدأ من غرفة نوم الأطفال المكان الذي يمثل نقطة انطلاق حياة الأسرة بكاملها. ثم نخرج إلى البستان لنتجاوزه قليلاً حتى نصل إلى أطراف بلدة صناعية صغيرة لنعود إلى البداية ثانية وكأنه يريد أن يقدم لنا من خلال مشاهد المسرحية دورة الحياة الشخصية، أو ربما دورة الحياة في الطبيعة ذاتها.

وهكذا أيضاً تتغير الفصول والطقس بشكل له دلالته من مشهد لآخر. بهذا الشكل نشعر أن حرارة ما بعد ظهر يوم صيفي رطب في الفصل الأول من «الخال ڤانيا» تزيد الإحساس برتابة الحياة القاتلة في المزرعة إلى أن تهب العاصفة في الفصل الثالث وتخف حدة الاحساسيس. في «بستان الكرز» تخف حدة البرد لتفسح المجال لدفء الصيف وعودة برد الشتاء في بدايته تعبيراً عن دورة الزمن المستمرة بشكل يجاري دورة حياة أشجار الكرز من لحظة الإزهار حتى نهايتها. وهو في الوقت نفسه تعبير عن الانتقال من الأمل إلى اليأس في حياة الأسرة. اعترف ما يرخولد، فيما بعد، أن عظمة تشيخوف لا تتمثل في المؤثرات الخارجية كسقسقة الصراصير، نباح الكلاب، وإنما في الإيقاعات الفريدة لمسرحياته والناشئة عن «غنائية صوفية» صممت لتغذي خيال جمهوره.

ومع ذلك تظل كلمة «غنائية» قاصرة عن تعريف دراما تشيخوف. ومثلما كان فن تشيخوف القصصي يتجه إلى الوصف الخلاق، اتجهت مؤلفاته المسرحية إلى «الوثائقية». فقد كان مثله الأعلى في الطبيعة هو أن يجعل الواقع يفصح عن ذاته دون أي تلاعب ظاهري أو تحريف من أجل غايات وعظيه. وعندما وضع العنوان الثانوي (مشاهد من حياة الريف) لأول مسرحياته الطبيعية الخالصة «الخال ڤانيا» بدا وكأنه يعلن بداية مرحلة جديدة كمؤلف وصفي. وهذه المسرحية، كالمسرحيتين التاليتين لها، تميزت بخلوها من الشخصية المركزية وبدايتها الناشفة التي لا تصلح للمسرح حيث الشخص الذي يحمل عنوانها يسترخي على مقعد، منفوش الشعر يتثاءب وكأنه ترك الفراش لتوه. كان تشيخوف يريد تحدي، إن لم يكن إهانة، جمهور موسكو وآماله. وإذا ما قيّمت هذه المسرحية تقييماً سطحياً بدت وكأن موضوعها هو مشكلة الاقطاع البعيد عن أرضه وفقر الريف الروسي بالإضافة إلى اللامبالاة عند النخبة المفكرة الروسية. وهكذا يمكن اعتبار مؤلفها واحدا من المؤرخين الاجتماعيين. إلا أن مستوى آخر من التقييم يبين لنا أنه يحاول سبر طبيعة الحياة اليومية بكل ما فيها من تفاهة وعقم.

استخدم تشيخوف نفس التوجه الموضوعي لدراسة الحياة الريفية الفقيرة في روسيا في «الأخوات الثلاث». وركز في أوساط «بستان الكرز» على الإحساس بضغط التحول الاجتماعي. وعبر الكثير من التفاصيل الجانبية، يبدو تشيخوف ناقداً اجتماعياً بارعاً يعمل على وخز ضمير مشاهده بلطف. وأفضل مثال على براعته تناوله غير المباشر للمسألة اليهودية في «بستان الكرز» إننا نسمع الفرقة الموسيقية اليهودية البائسة في مناسبتين بالمسرحية وهي تعمل بدأب لكسب العيش: مرة في مكان بعيد عبر الحقول وأخرى عندما استأجرتها مدام رانيڤسكي للعزف في حفلتها المشؤومة. فهي تنفي إحساسها بالذنب تجاه اليهود من خلال هذا العمل. ومع ذلك لا تستطيع أن تدفع لهم أجرهم (فتقول بصوت آسف «قدم للموسيقيين شيئاً من

الشاي») ثم لا نراهم بعدها. في هذه الحادثة تذكير لما كان يلقاه اليهود من اضطهاد في عهد القيصر.

عرّض تشيخوف نفسه لمخاطرة كبيرة حين رفض الشكل التقليدي للتسلية والإثارة في مسرحياته. فقد اعتبر أن من واجبه تقديم ما هو متوسط وعقيم وممل لجمهوره دون أن يجعله يمل، إضافة لإطلاق تعميمات شاملة واسعة مع المحافظة على الخصوصية المطلوبة لخلق التأثير الواقعي الفعال. وعلى كل حال وفرت طريقة تشيخوف الوثائقية عنصراً تعويضياً قوياً، وذلك بتوفير تكنيك ناضج متميز في رسم الشخصيات. فقد قدم شخصيات بارزة اعتماداً على موهبته المتميزة في مراقبة الناس لاعلى اختلاق حالات عاطفية استثنائية وغريبة عن الحياة. كان هدفه ضمان تفهم المشاهد وقناعته. وبدلاً من الحبكة القوية والأحداث المثيرة، ركز تشيخوف على دوافع الشخصيات فمنذ البداية يبدوحلم الأخوات بموسكو ميئوساً منه تماماً مثل الأمل باسترداد بستان الكرز. وبهذا الشكل يقتنع الجمهور بمتابعة سلوك هؤلاء الناس تحت تأثير ضغوط معروفة ومألوفة.

إن الجمهور الذي ألف الأسلوب التقليدي في كشف القصة والحدث المثير على الخشبة- تحت الحاح السؤال «ماذا بعد؟» شعر بالإزعاج طبعاً. والسبب في ذلك عدم وجود شخصية رئيسية تشد الانتباه وتمثل نموذجاً أخلاقياً يحتذى. وهذا يعني القليل مما يمكن متابعته. فلو كانت أخت واحدة لاعتبر الأمر مقبولاً، أما ثلاث أخوات فهذا شيء مربك. إن هذه الخصائص بالإضافة إلى طريقة تشيخوف غير المباشرة في تقديم الكوميديا الإنسانية دون نقد إجتماعي صريح لم يسبق لها مثيل في الدراما الحديثة. وهذا ما جعل تولستوي يخطيء عندما اعتقد أن تشيخوف يفتقر للفكرة أو الموضوع المركزي. واعتماداً على هذا، اعتبرت كوميديا تشيخوف، بالنسبة لبعض رواد المسرح، ذات نكهة مكتسبة تتطلب من المشاهد جهداً خاصاً كي يفهمها.

أما الممثل فسوف يشعر بالسرور حالما يعلم أن لكل شخصية في مسرحيات تشيخوف الناضجة قصة حياة كاملة مبثوثة في أدوارها. فهو يقدم شخصيات كاملة وغنية عن طريق تكوين مئات من الانطباعات الجزئية. وكما أن على المشاهد أن يفك الرموز الموجودة في السطور ليكشف ما بها من المشاعر والذكريات، فإن على الممثل أيضاً أن يفك رموز المخطط الاولي للنص عند ستانسلافسكي. تعتبر طريقة تشيخوف في بناء الشخصيات مناسبة جداً للممثلين الذين استوعبوا مهارات نظام ستانسلافسكي إن تشيخوف لا يهمل أياً من ممثليه، فممثل شخصيات شكسبير، تظل الأدوار الرئيسية محتفظة بفيض لا ينضب من الاحتمالات. وحتى الأدوار الرئيسية شبه الجماعية أو الخلفية، مثل تيلجين، عازف الغيتار المتطفل في «الخال ڤانيا»، أو المربية العجوز أنفيسا في «الأخوات الثلاث»، كل هذه الشخصيات تفرض على الممثل أن يضيف شيئاً ما من عنده. ولا حاجة للممثل في مسرحيات تشيخوف أن يشعر أنه ممثل ثانوي.

إن مشكلة المشاهد الذي يتابع إحدى مسرحيات تشيخوف هي أنه مطالب بتتبع مجموعة كبيرة من الشخصيات المتميزة لأنه عادة يقدم أسراً بكاملها. وهكذا فإن مشاهدة المسرحية تعني الانغماس في مراقبة أحداث متداخلة والتأمل في علاقات متشابكة توضح باستمرار، من خلال مجرى حياة الشخصية والموقف، ما يحدث أو يقال. ففي «الأخوات الثلاث» تخلع ماشا قبعتها فجأة وبصمت لتشير إلى أنها قررت البقاء: ولذلك نصبح ملزمين بالبحث عن سبب تغيير رأيها في أقوال وأعمال ڤيرشينين. وفي «بستان الكرز» تلقي ڤاريا زوجاً من الأحذية المطاطية على تروفيموف بشكل غير متوقع مع أنه يبحث عنه فعلاً، ليس لديها مبرر حقيقي ولتغضب منه بهذا الشكل: نجد الجواب في خيبتها التي تبدو خارجة عن الموضوع في شخص لا وجود له حتى على خشبة المسرح- إنه لوباخين الذي أهانها ثانية برفض الزواج. منها إن عدم وجود تركيز على شخصية واحدة بعد

«النورس» يُعوّض عنه أيضاً بالانماط المتوالدة التي ابتكرها تشيخوف لشخصياته. وإذا كانت كل من الأخوات الثلاث تختلف عن الأخرى من حيث العمر والمكانة، فإن مواقفهن تتلاقى عند ذكر بيتهن القديم مثل اشتراكهن في الحنين إلى موسكو. في «الخال ڤانيا» تتوزع الشخصيات بوضوح إلى مجموعات متعارضة من الجلادين والضحايا، السادة والعبيد، ولولا الأغنية الساخرة للمربية والأم العجوز ويتلجين لكان وقع صراع الأضداد الميلود رامي أكثر تأثيراً. بكتابة «بستان الكرز» استطاع تشيخوف ببراعة أن يجعل كل شخصية من شخصياته في حالة صراع مع نفسها، وهكذا نجد فئة قليلة تمثل مجموعة منوعة من التناقضات الأخرى- الشباب والمعمرون الميسورون والمفلسون، طبقات اجتماعية متناقضة، القانعون والطامحون، والمشاكل الزوجية. إنها قلة من الناس تعرض كصورة مصغرة عن العالم فتضعنا أمام مركب لا نهاية له من الأفكار الرئيسية المتشابكة في المسرحية. تؤثر أنماط التوافق والتناقض التي تنخرط فيها شخصيات تشيخوف بشكل متزايد على بنية الإيقاع وحالة الخشبة العامة من لحظة لأخرى، وتنتج نوعاً جديداً من الدراما الشعرية.

ونظراً لعلاقات شخصيات تشيخوف الخفية كان بعض المسرحيين يطالبون بأداء جماعي على مستوى رفيع. كما بدأت تظهر، في مفردات ستانسلاڤسكي النقدي، أوصاف مثل «أوركسترالي» و«سيمفوني» في حين صار النقاش والتدريب يستغرق وقتاً أطول فأطول قبل العرض. والآن لا تستطيع إلا فرقة ذات خبرة طويلة أن تدمج كل هذه المكونات المطلوبة في عرض ناجح لعمل من أعمال تشيخوف. والسبب أنها تحتاج وقتا طويلاً لا لتكوين شخصية متميزة فحسب، وإنما لإقامة علاقة بين اثنتين أو أكثر من هذه الشخصيات: يمكن للتمثيل الجماعي أن يصبح مقنعاً فقط عندما تعتمد كل شخصية على تاريخها كلياً، وتطور علاقة فعالة مع الشخصيات الأخرى. كما لن يستطيع الجمهور استيعاب القيم الإنسانية في المسرحية إلا

عندما تشكل المجموعة كلا موحداً. ما يتضمنه تصريح البروفسور عن نيته ببيع المزرعة في «الخال ڤانيا» له وقع يختلف من شخص لأخر بين أفراد الأسرة. لكن الجمهور وحده يدرك المعنى الشامل و يلمس أثر هذا العرض في توحيدهم وتفريقهم، وكيف يدعمون ويخذلون بعضهم بعضاً في لحظة الحاجة للمساعدة.

إن أسلوب تشيخوف في عرض المواقف الفردية لكشف موقف متناقض كلياً يعتبر أيضاً من أسباب قدرته على التأثير كفنان كوميدي. فهو لم يستطع الاستمرار بموضوعية أمام التحولات الاجتماعية الكبرى في عصره إلا بالكتابة الكوميدية. لكن فكرته عن الكوميديا المناسبة لمسرحية واقعية لم تكن قائمة أبداً على المبالغة التقليدية حول الشخصيات وتناقض الموقف. إن طريقته المتميزة لضمان رؤية متوازنة لا تعتمد المبالغة بل الاعتدال. لقد حققت مسرحية «النورس» هذا التوازن بشكل أقل إتقاناً لأنها كانت محكومة بتأثير عناصر ميلودراميه قديمة- ففي السياق الواقعي لا يمكن التخفيف من أثر مسائل كالإغواء والانتحار. إن العلاقات في هذه المسرحية قوية عاطفياً، خصوصاً وقد رافقها إيحاء مربك حول صراع البراءة والشر بين الشخصيات الرئيسية. فعندما كتب تشيخوف «الخال ڤانيا» كانت مشاعر ڤانيا، الرجل الذي قدم خمساً وعشرين سنة من عمره لإله مزيف هو البروفسور سربرياكوف بنفس قوة مشاعر كونستانتين تريبليڤ. إلا أن هناك ما يضمن حياد المشاهد بشكل مدهش عندما يقوم ڤانيا بإطلاق النار على البروفسور فيخطئه. إن الانحدار المفاجيء في هذا الحدث من الفصل الثالث حيث ينكمش هذا الرجل العظيم خوفا ويلقي المتمرد المتوسط في العمر، في سورة غضبة، سلاحه جانباً باشمئزاز عمل لا يمكن التخفيف من شأنه بأي تقييم كوميدي

كتب تشيخوف كوميديا، إلا أنها كوميديا تترك أثراً مريراً يميز أسلوبه. إننا نشعر بالحب تجاه ڤانيا، وأن قضيته جديرة بالاحترام. ولأنه عالم تنتصر

فيه العدالة لبعض الوقت، كان يجب على ڤانيا أن يقتل البروفسور. إن تتابع الأحداث المحزنة والمضحكة، وإقحام العناصر الهزلية (الفارْس) على الموقف العاطفي المتوتر، كل ذلك يضع حداً للميل إلى الوعظ، كما يؤدي بشكل متكرر إلى الحياد الساخر من قبل الجمهور. إن تأثير هذا التبعيد، والعلاقة المربكة لمواضيعه الإنسانية والاجتماعية بالإضافة إلى الغنائية المراوغة على خشبة المسرح منحت تشيخوف تأثيراً غير محدود على شكل وأسلوب الدراما الواقعية في القرن العشرين.

لا داعي للقول بأن الكثير من العروض والمسرحيات الحديثة استطاعت الحفاظ على التوازن الدقيق بشكل مطلق، وهو التوازن الذي لولاه كانت واقعية تشيخوف ذات شأن وضيع في المسرح. إن معظم كوميديا القرن العشرين يتأرجح بشكل جنوني بين ما هو مقيت وما هو طائش.

* * *

١٢-الصراعات في دبلن:

الحركة المسرحية الأيرلندية
فتى العالم الغربي المدلل (١٩٠٧)
المحراث والنجوم (١٩٢٦)

منذ البداية ومع نهاية القرن كانت الحركة الأدبية الوطنية في أيرلندا منقسمة. فمن جهة كانت هناك الرغبة الزائدة في إحياء الأساطير البطولية من ماضي ايرلندا البائس، ومن جهة أخرى كان هناك من يشعر بالحاجة لتقديم الأهداف الحماسية للحركة المطالبة بالحكم الوطني. كان مسرح دبلن مركزاً لليقظة الأدبية، يلتقي فيه الوطنيون، ويعمل فن الدراما على معالجة الحكايات الشعبية أو السياسية، والذكريات أو الأمال. وفي هذا المكان كانت الرابطة الغيلية، وعلى رأسها دوغلاس هايد، تعمل على إحياء اللغة الأيرلندية وثقافتها بشكل يحرك المشاعر، مما هيأ منبزاً للنزعة الوطنية التي حملت لواءها الجمعية الأدبية الأيرلندية.

شكلت كتابات المؤلفين الأيرلنديين لمسرح لندن الجزء الأساسي من الكوميديا الانكليزية منذ القرن السابع عشر: وتشمل هذه المجموعة البارزة كلاً من كونغريڤ، فاركوار، ستيل، غولدسميت، شيريدان، وايلد وبرناردشو. ووعلى كل حال، كانت دعابتهم الهجائية ضئيلة التأثير أو معدومة بالنسبة للدراما الأيرلندية ذاتها. فقد بدأ الشاعر الشهير ذو الأصل الأنغلو- ايرلندي وليم بتلرييتس (١٨٦٥-١٩٣٩) بتطوير دراما ايرلندية وطنية مستفيداً من المساعدة الأولية التي قدمها الكاتبان إدوارد مارتين وجورج مور. كان ييتس مقتنعاً أن الدراما هي الشكل الأفضل لإثارة حركة

إحياء أدبي واسع التأثير، كما اهتم شخصياً بالخيال الشعبي القديم- وهذا العامل أعطى نتائج غريبة. عرضت مسرحيته الشعرية الغنائية «موطن أمل القلب» في لندن عام ١٨٩٤ قبل أن تعرف في ايرلندا. فاعتبر عرض هذه المسرحية العاطفية، إلى حدما، على مسرح أفنيو في دبلن في نفس العام بداية متواضعة للحركة المسرحية الايرلندية.

دعت صحيفة الجمعية الأدبية الايرلندية «بلتاين» (التي أصبحت فيما بعد «سماهين») أولئك المهتمين بالقضية الجديدة للمساهمة في التطورات الجارية في أوربا. وبما أن المسرح القاري آنذاك كان يدور في فلك إبسن والابسنية التي لم تحظ بتقدير ييتس، فإن الحركة الأيرلندية لم تسلك طريق المسارح المستقلة. كان ييتس قد شاهد بعض مسرحيات إبسن في لندن (جمعية المسرح المستقل)، فاعتقد في البداية أنه وجد النموذج المناسب للمسرح في دبلن. لذلك قال في تلك الفترة كان إبسن «المعلم الكبير الذي أوجده المسرح الحديث«كما اعتقد: «إننا نحن الايرلنديين بحاجة ماسة للانضباط الصارم الموجود في الدراما الفرنسية والاسكند ناڤيه أكثر مما في المسرح الشكسبيري المترف» (مسرحيات وخلافات) ولكنه اكتفى بمشاهدة مسرحيات إبسن الاجتماعية فقط فوجدها عاجزة من حيث شاعريتها عن خدمة فكرة المسرح الوطني.

وبعد عدة سنوات من مشاهدة «بيت الدمية» في لندن كتب عن أول عرض لها:

كنت مشتت الذهن، فقد كرهت المسرحية وكنت مستاء إذ يجب علي إبداء إعجابي بحوار قريب جداًمن اللغة الرفيعة الحديثة بحيث يتعذر وجود الموسيقى والإبداع الفني. ومع مرور الزمن صرت أرى إبسن الكاتب المطلوب لجيل من الصحفيين الشباب والأذكياء جداً. . . إلا أنني لا أنا ولا أبناء جيلي نستطيع الافلات من تأثيره، لأننا وإن كنا لا نشاركه نفس الأصدقاء فإن لنا نفس الأعداء.

(سير ذاتية)

وعن بيت الدمية أيضاً كتب:

لدى إبسن من الصدق والمنطق أكثر مما لدى أي كاتب في زمننا. وعلينا جميعاً أن نسعى لاكتسابهما منه. ولكن أليس هو أقل شأناً من عظماء كل العصور لأنه يفتقد اللغة الجميلة والمشرقة؟ (مسرحيات وخلافات)

وبعد مشاهدة الأشباح كتب:

في العرض الأول لمسرحية «الأشباح» لم استطع الافلات من وهم كان صعب التعليل بالنسبة لي آنذاك. بدت كل الشخصيات أقل من الحجم الطبيعي، ومع أن الخشبة ليست سوى خشبة المسرح الملكي الصغير، إلا أنها بدت أكبر مما كنت أراها في أي وقت مضى، وعليها دمى متذمرة تتحرك هنا وهناك وسط هاوية ضخمة

(مسرحيات وخلافات)

اعترف ييتس أن مسرحية «روزمرزهولم» قد اقتربت من الرمزية. إلا أنه شكا من «الرائحة النتنة للشعر الضائع فيها.» وقد رأى الخطر أيضاً في المسرحيات الاجتماعية من الدرجة الثانية التي جاءت بعد إبسن فقرر الابتعاد عما سماه مسرح الطبقة الوسطى: «إن شكسبير أو سوفوكليس وليس إبسن هو الذي يجعلنا نقول: «ياله من شيء حقيقي، وكم كنت اشعر بما يشعر هذا الرجل.»

في مقدمته لمسرحية «فتى العالم الغربي المدلل» عام ١٩٠٧، بدا سينج وكأنه يردد رأي ييتس في انتقاده لدراما إبسن وزولا باعتبارها «تتعامل مع واقع الحياة بكلمات باهتة كئيبة» وفي مقدمته لمسرحية «زفاف السمكري» في نفس العام، أوضح أنه من غير الضروري بالنسبة للدراما أن تعيد تقديم المشكلات كي تكون جادة، بل يكفي أن تعطى «تلميحات غير محدودة لإثارة خيالنا». ولهذا كان من الصعب فهم الحركة الإبسنية الأوربية في

دبلن. وهكذا ترك أمر متابعة التجارب القارية في مجال التعبيرية والأشكال الأخرى لمسرح غيت بعد عام ١٩٢٨، بينما تجاهلها المسرح الوطني الايرلندي.

كانت الحركة الايرلندية استثناء من حيث كون القائمين عليها كتاباً لا ممثلين، وهذا ما سبب النزاعات التي حصلت فيما بعد، كما كان هذا أيضاً سبب استمرارها المتميز حسب رأي دنيس جونستون. كان حلم ييتس هو «مسرح الشعب» الذي يستطيع الفنانون أن يعودوا به إلى «منابع الفن» إلى الميثولوجيا الأيرلندية البدائية ولغتها الوطنية ليقدم على الخشبة «تلك الحياة الشاعرية التي يستطيع كل إنسان أن يرى صورته فيها.» وبطريقته الخاصة حافظ ييتس، بنفس القدر، على كل من الحقيقة الواقعية والتصور الخيالي فقد قال في «بوسطن إيڤنينغ ترانسكريبت» أنه كان يسعى لتقديم «حياة واقعية حيث يتكلم الناس كلمات موسيقية ورائعة» وإثبات أن «مسرح الفن الشعبي عندنا هو تعبير عن العقلية الأيرلندية المعاصرة.»

وكانت الخطوة التالية هي وضع خطة مقبولة. فقد التقى ييتس بالسيدة أوغستا غريغوري (١٨٥٢-١٩٣٢) المرأة صاحبة النفوذ في بيتها في كول غانوي عام ١٨٩٨ حيث وضعا تصوراً لفكرة (المسرح الأدبي الايرلندي) في دبلن. اعتماداً على ذلك تمت صياغة هذا البيان:

> نحاول أن نقدم في دبلن ربيع كل عام مسرحيات ايرلندية وسليته معينة على أن تكون، بغض النظر عن مستوى روعتها، مكتوبة بمستوى رفيع كي تساهم في تكوين مدرسة أدبية مسرحية ايرلندية وسلتيه. نأمل أن نجد في أيرلندا جمهوراً واسع الخيال لم يفسده طول الاستماع للخطابة بعواطفه. كما نؤمن أن رغبتنا في تقديم مشاعر وأفكار أكثر عمقاً من أيرلندا على خشبة المسرح سيضمن لنا ترحيباً واسعاً، بالإضافة لحرية التعبير المفقودة في المسارح الإنكليزية والتي لا غنى عنها لنجاح

أية حركة جديدة في الأدب والفن. وسوف نثبت أن ايرلندا ليست موطن التهريج والعواطف المبتذلة كما كانت تقدم دائماً، بل موطن مثالية قديمة. إننا واثقون من دعم كل الشعب الايرلندي لنا، هذا الشعب الذي سئم التحريف. سنعمل على تقديم أعمال بعيدة عن جميع القضايا السياسية التي تفرقنا.

وقد أعيد نشر هذه الوثيقة في كتاب الليدي غريغوري «مسرحنا الايرلندي».

والمقصود بالإشارة إلى التهريج والعواطف المبتذلة هو الصورة الخاطئة التي كانت تقدم عن الأيرلندي على خشبة المسرح وعن نشاطاته التي سادت دراما القرن التاسع عشر سعياً وراء الضحكة الرخيصة. وقد قدم موريس بورجوا وصفاً ناجحاً لتلك الصورة بتعابير جونسنية:

لغته الأيرلندية رديئة. يقدم النكات المتواصلة. يتخبط بالكلام ويرفع صوته، لكنه لا يتوانى عن إطلاق صرخة غريبة أو تجديفٍ من أصل سلتي كل ثالث كلمة يقولها، ولديه موهبة في «التملق» لا يجاريه بها أحد، ويتسول للحصول على المال والمشروبات المجانية. شعره شديد الحُمرة، متورد الوجنتين ضخم يحب الويسكي. في وجهه بهيمية القردة. موسوم بخبث شيطاني. يرتدي قبعة طويلة من اللباد... ذات طية قصيرة موحلة من الأمام، وياقة قميص مفتوحة ومعطف وبنطال قصير حتى الركبة وجوارب صوفيه وحذاء ايرلندي عليه شريطة معقودة... إن أهم صفاته الرئيسية هي تبجحه وصخبه ومشاكسته

وفي هذا المجال نجد مجموعة الأوصاف التي تنطبق على السير لوسيوس أو تريغر في مسرحية شيريدان «الغرماء»مع أننا نشعر بالأسف أحياناً إذ تفوتنا معانيها. لكن ييتس كان يخطو خطوة أساسية في مسعاه

لتحقيق درجة جديدة من الواقعية. يمكن التعرف بسهولة من خلال هذا البيان على عمق الاختلاف بين المسرح الطبيعي في أوربا وهدف الحركة الأيرلندية، ومع ذلك كان هدفها تقديم تصورات مشابهة عن الحقيقة. كما أنها، مثل مثيلتها الأوربية، كانت تبحث عن الفرصة لإيجاد أرضية جديدة مناقضة للمسرح التجاري. وفي الواقع العملي، كان مسرح أبي، في حينه، أول فرقة تقدم ريبورتوراً بالإنكليزية، وإن كان بإرادة الكتاب لا الممثلين.

ومع أن المسرح كان يقوم على المؤلفين، فإنه اعتمد مجموعة من الأسس. لقد أعد ييتس في السنوات الأولى من عمر هذا المسرح وثيقة أخرى بعنوان «نصيحة للمؤلفين المسرحيين الذين يرسلون مسرحيات لمسرح آبي، دبلن» وهذا النص يلخص بشكل كاف أفكار ييتس آنذاك:

> إن مسرح آبي يعتمد على الدعم المالي وله أهداف ثقافية. وهكذا، سيكون من العبث إرسال مسرحيات غايتها التسلية الشعبية فقط ولا شيء غيرها، أو مكتوبة أصلاً لتقديمها من قبل ممثل شعبي على المسارح الشعبية. يفترض بالمسرحية التي تعرض على مسرح آبي أن تقدم بعض النقد للحياة، ناتج عن الخبرة أو الملاحظة الشخصية للكاتب، أو تتضمن رؤية ما للكاتب. ويفضل أن تكون عن الحياة الايرلندية متميزة بجماليتها أو روعة أسلوبها مع التأكيد على أن هذه الميزة الفكرية تتمتع بنفس الأهمية في التراجيديا كما في أكثر أنواع الكوميديا مرحاً. إننا لا نرغب بالمسرحيات الدعائية أو تلك المكتوبةبشكل رئيسي لخدمة هدف أخلاقي صريح. وذلك لأن الفن قلما يشغل نفسه بتلك الاراء والمصالح التي تدافع عن نفسها بالحجة، وإنما بواقعية المشاعر والشخصيات التي تصبح بديهية عندما تكون حية أمام الخيال... إن العمل الفني، وإن كان يجب أن يحمل مظهراً طبيعياً... هو فن لأنه ليس

طبيعة، كما قال غوته: يجب أن يتحلى بوحدة مختلفة عن التنوع العرضي الموجود في الطبيعة.

وهنا أيضاً يشير ييتس بوضوح إلى رفض الجمعية للمادة التقليدية في المسرح الشعبي. ويبين جذور الانشقاق عن الطبيعية في الوقت نفسه:

في عدد ١٩٠٤ من «سماهين» يذهب ييتس أبعد من ذلك ليعلن تفضيله للتراجيديا على الدراما الاجتماعية:

تكون الفنون في ذروة عظمتها حين تبحث عن حياة تزيد احتقارها لأي شيء لايمثل ذاته أو يسعى لكماله الذاتي، والأكثر كمالا من كل ذلك هو الكمال الناشىء عن التحول الاجتماعي. ان بلوغ هذا الكمال بشكله المطلق - وهنا منشأ المتعة التراجيديه وكمال التراجيديا - يأتي لحظة تحول العالم نفسه الى الموت.

لحسن الحظ كانت هذه الحركة، من حيث المبدأ، معتدلة في وطنيتها. إلا أن مثالية ييتس، في النهاية، ورغبته بوجود دراما ترفض القيود على الخيال سوف تؤدي الى إهمال الشخصية ذاتها وبالتالي إهمال العنصر الاجتماعي والانساني الذي يعتبر العنصر الأساسي لدى الواقعيين.

قدمت العروض الاولى للمسرح الأدبي الايرلندي في صالات الكونسيرت القديمة بدبلن عام ١٨٩٩.

فقد قدمت مسرحية ييتس «الكونتيسة كاثلين» والمكتوبة شاعريه جامحة الخيال على طريقه ميتر لينك ومسرحية مارتين «حقل الخلنج» وهي تراجيديا متأثرة بابسن كانت قد حظرت في لندن من قبل. اختيرت هاتان المسرحيتان كبداية لهذه الحركة الجديدة لأنهما تستمدان مواضيعها من لماضي الايرلندي وجمالية اللغة الايرلندية المحكية «ومع ذلك كانتا تمثلان تناقضا صارخاً في الأسلوب. تروي «الكونتيسة كاثلين» القصة الاسطورية لقديسة ضحت بنفسها من أجل ايرلندا وهي مختلفة تماماً عن مسرحية

مارتين. تعكس مسرحية «حقل الخلنج» تأثير كل من سترند بيرغ وإبسن لكونها قصة زوجة فقيرة شعرت أنها مجبرة على وضع زوجها في ملجأ وهي أحوج ماتكون لمساعدة أطفالها وتلبية حاجاتها. تجد الواقعية والرومانسية جنباً الى جنب في هذه المسرحية بشكل غير متناسق جعل ييتس يسمع همسات الارتياب لأول مرة. وفي العام التالي تكرر نفس التناقض على مسرح غاييتي مع مسرحية مارتين «مايف» الشبيهة بالحلم. وهي نقيض مسرحيته الكوميدية عن السياسات المحلية «انحناءة الغصن» استمر هذا الخط المحفوف بالأخطار والذي يقدم الأسطورة الايرلندية جنباً الى جنب مع مسرحيات ملتزمة اجتماعياً. استمر ذلك الى أن استقل مارتين مور فأسسا المسرح الايرلندي المستقل بقصد تقديم مسرحيات أوربية تافهة الى جانب العروض الوطنية. وعلى كل حال بدأ المسرح الأدبي على الأقل بتكوين جمهور خاص به، وإن يكن بحدود ضيقه.

لقد استقبلت العروض الأولى بحماس، على الرغم من اعتمادها على الممثلين الانكليز فقط. ومع مررور الزمن، عمل الممثلان الايرلنديان و.ج وفرانك فاي على تشجيع عرض المسرحيات الوطنية عندما أعادا تنظيم المسرح الأدبي باسم الفرقة الوطنية الايرلندية للمسرح باستخدام ممثلين أيرلنديين فقط. شهد عام ١٩٠٢، على مايبدو، انتصار نظريات ييتس الوطنية بظهور مسرحية «كاثلين ني هوليهان» ومسرحية أ.ي. (جورج رسل) «ديردر» في برنامج واحد. وبقيام مودغون الممثلة الايرلندية الوطنية الجميلة بدور كاثلين المحبوبة التي ترمز لروح ايرلندا، بدا وكأن الحركة الايرلندية قد ترسخت. وفي عام ١٩٠٤ حصل دعم مالي غير متوقع من متبرعة انكليزية هي الآنسة آني ي. ف. هورنيمان، وهي عانس غنية ووريثة أسرة تعمل بتجارة الشاي، فقد قدمت آني هورنيمان للفرقة مسرحاً عرف فيما بعد باسم مسرح آبي. كان هذا المسرح صغيراً يتسع لـ(٥٦٢) مشاهداً وعرض فتحة منصته ١٨ قدماً فقط، ومع ذلك كان من جميع الجوانب كافٍ

لمعالجة التفاصيل الواقعية الدقيقة وإثارة تلك المشاعر الوطنية المشتركة التي ترغب الحركة بتعزيزها .

ساهمت تطورات معينة في ايجاد توازن في الريبورتوار الشعري لهذه الفرقة . ففي عام ١٩٠٣ ، ١٩٠٤ قامت الليدي غريغوري بكتابة العديد من المسرحيات الكوميدية ذات الفصل الواحد بينها تراجيديتين ، وكلها عن حياة القرية كتبتها من قبيل الترفيه عن نفسها . جاءت هذه المسرحيات القصيرة قريبة في تصويرها الواقعي من حياة الفلاحين الايرلنديين ولغتهم أكثر من أي شيء كتب قبل ذلك . وأفضلها كان «نشر الاخبار» (١٩٠٤) و «هياسينث هالفي» (١٩٠٦) و «بوابة السجن» (وهي تراجيديا ذات موضوع وطني) ثم «بزوغ القمر» (١٩٠٧) و «قاصرة في إصلاحية الأحداث» (١٩٠٨) كما ترجمت عدة كوميديات لموليير وغولدوني بلغة انكليزية - ايرلندية . قالت الليدي غريغوري أنها لم تكن كثيرة الاهتمام بالمسرح ، لكنها في منتصف عمرها وجدت فيه المتعة التي جعلتها تكتشف قدرتها على كتابة المسرحيات ، وهذا مانلمسه في كتابها «مسرحنا الايرلندي» فقد جددت وبحماس في المواضيع والتكنيك يغمرها إحساس بالسعادة وقد طرحت أفكارها في مجال الممارسة الفعلية وليس النظرية فقط وقد جعلتها إمكانيات الفرقة المحدودة تلتزم أقصى درجات الاقتصاد في تنظيم الخشبة . ولأسباب مماثلة ، تم حذف الفصل الأول من مسرحية سينغ «فتى العالم الغربي المدلل» التي تصور كريستي ووالده في الحقول ، بالشكل الذي أفاد المسرحية ككل . ففي دراسة بعنوان «الحركة المسرحية الايرلندية» اعتبرت أونا إليس فيرمور تأثير المسرح الحي على الدراما المكتوبة «مدهشا» وبينت كيف أن «نشر الأخبار» كانت تفهم كتراجيديا لكنها تحولت الى كوميديا لمجرد أن مسرح ابي أراد ذلك لخلق التوازن مع مسرحيات ييتس الشعرية .

ومن المسرحيات ذات الأهمية الكبرى ، تلك التي كتبها جون ميلينغتون سينغ (١٨٧١ - ١٩٠٩) لمسرح آبي في بداياته والتي وجهت

الحركة باتجاهات عجز عنها ييتس. ان موهبة سينغ مكنته من التغلب على جميع النظريات والآراء فاستطاعت هذه الاندفاعة التي بدأها الاستمرار بقوة بعد الحرب بجهود شون أوكيسي - الى حد ان ييتس وأوكيسي وصلا درجة الصراع المباشر.

كان سينغ، مثل ييتس والسيدة غريغوري، بروتستنا نتيا من أصل انغلو- أيرلندي ولذلك كانت كتاباته لجمهور ذي أغلبية كاثوليكية مصدر شكوك. بدأ الخلاف حول مسرحياته مع مسرحيته الكوميدية الأولى ذات الفصل الواحد عام ١٩٠٣ «ظل الوادي» وقد بلغ ذورته عام ١٩٠٧ في اسبوع الاضطرابات التي رافقت مسرحيته «فتى العالم الغربي المدلل» لاشك بأن الايرلنديين يستمتعون بفن الشغب في المسرح إلا أن الحادثة هنا تحولت الى قضية. ولدى عرضها في نيويورك عام ١٩١١ تجدد الشغب مرة أخرى. وبعد عام أوقفت الفرقة فعلياً وسجنت في فيلادلفيا. وفي دبلن كان الممثلون يجهدون ليلة بعد أخرى للعمل وسط ضجة الجمهور ورشق الخضروات عليهم ومع ذلك فأن اولئك الذين اصدروا أصوات الاستهجان والازدراء هم أنفسهم الذين دفعوا نقودهم لمشاهدتها، مما يدل على الازدهار النسبي لمسرح آبي. وفوق كل هذا اتسعت شهرة سينغ والدراما الايرلندية في الخارج.

الواقع أن سينغ لم يكن يهتم بالسياسة وبالتالي لم يبال بالحركة الوطنية الايرلندية، ومع ذلك كانت ردة الفعل على مسرحياته نتيجة مباشرة للمشاعر المتأججة التي ترافق ولادة أية حركة وطنية عادة. لقد تمتع بنصيب من الصوفية الايرلندية والتأمل بالطبيعة. إلا أن الحقيقة الأهم هي وجوده على رأس كبار الواقعيين في الحركة الايرلندية. اعتمد بشكل مباشر على حياة الفلاحين الايرلندين التي عرفها بين سكان جزيرة اران وكان أول كاتب مسرحي ايرلندي يؤكد على بعض الامانة النقدية. هناك قليل من الشبه بين مسرحيات سينغ وأعمال كل من ابسن وسترندبيرغ. ولكن رغماً عن ييتس

ساهمت تلك المسرحيات بقوة في اخراج المسرح الايرلندي من عزلته. فقد كان سينغ ينظر الى أبناء بلده بعينين ثاقبتين ككاتب واقعي يقف مبتعداً قليلا عن قضاياهم الساخنة. وبالطبع لم يكن جمهور دبلن آنذاك مدركاً لخصائص ومقومات الدراما التي يشاهدها نظرا لحصر اهتمامه بصورة ايرلندا المشرفة وكنيستها والمرأة فيها.

كتب ييتس في «تقطيع العقيق» ان سينغ بدا بطبعه غير مهيأ للتفكير تفكيراً سياسيا «فقد أحب في ايرلندا ماهو غريب في شعبها فقط وفي هذه الأثناء صارت أية مسرحية في مسرح ابي تخضع لتمحيص دقيق من جريدة آرثر غريفث «يونايتد ايرشمان» واسلوبها الصحفي المتشدد.»

اعتمدت مسرحية سينغ الأولى «ظل الوادي» الاسلوب الهزلي (فارس) القديم من خلال قصة زوجة شابة وزوج عجوز يتظاهر بالموت ليختبرها ويتجسس عليها. وفعلا تتخذ الزوجة الشابة، نورا عشيقاً لها على الطريقة التقليدية ونتيجة لذلك اتهم سينغ «بمهاجمة قدسية الرابطة الزوجية إلا أن هذا النقد يصبح باطلا اذا مانظر إليها كعمل هزلي وان تكن مسألة الزواج الخالي من الحب والزوجات الخائنات غير مناسبة للمشاعر الوطنية. ونظراً لهذه الاهانة الموجهة للمرأة الايرلندية التي شغلت اهتمام الأغلبية فإن قلة فقط لم تجد في قصة نورا مشكلة اجتماعية بل مشكلة روحانية هذا إن وجدت مشكلة فعلاً. فخلف الروح العالية في هذه المسرحية تكمن مخاوف نور امن الوحدة ورغبتها في الحرية - وهذه مسحة من الحالة السائدة في «بيت الدمية» وقد حاول سينغ عبثاً ان يدافع عن وجهة نظره في مقدمة «زفاف السمكري» إذ قال أن «الدراما، مثل السيمفونية، لاتُعلِّم أو تبرهن شيئا ما». وما على دارس الحركة الايرلندي سوى دراسة المعتقدات الدينية والسياسية لدى جمهور مسرح ابي كي يتأكد من صحة ذلك.

إن مسرحية «فتى العالم الغربي المدلل» تحكي قصة بسيطة ظاهرياً عن كريستي ماهون الفلاح الشاب من الشاطىء الغربي على الاطلنطي. يهرب

كريستي من البيت معتقدا انه قتل والده بهراوة في حقل بطاطا. يصل الى حانة بإدارة بيجين مايك حيث يظن الجميع أنه هارب من الشرطة. . وسرعان مايصبح بطلاً في نظر جميع فتيات القرية مما يجعله سعيداً لهذه السمعة الجديدة فيتساءل ببراءة: «ألم أكن غبياً لأنني لم أقتل والدي قبل سنوات؟ ثم تتضخم قصة الهراوة مع تضخم عظمته الى أن يصل والده حياً غاضباً مضمد الرأس. هنا يجرد كريستي من سمعته البطولية ويعود شاباً غراً كما كان دائماً فينقلب عليه القرويون بشراسة ليحرقوا رجله ويطردوه. تعاملت دبلن مع هذه (الفنتازيا) القصة الخيالية بحرفيتها فأثيرت الاسئلة كيف يمكن قبول قتل الأب؟ والأسوأ من هذا: كيف يمكن ان ينام شاب عازب مع فتاة ايرلندية عازبة تحت سقف واحد؟ وهكذا اعتبرت هذه المسرحية سخرية من الانوثة والرجولة الايرلندية ولاتقل عن ذلك كفراً بقدسية ايرلندا ذاتها.

وبدأت النقاشات تدور حول «الفسوق البهيمي» في هذه المسرحية و «سخريتها الحاقدة على الشخصية الايرلندية وكل ما هو مقدس في الحياة الكاثوليكية حتى ان بوسطن ونيويورك ردّدتا ماكان قد قيل عن مسرحية «الأشباح» بشكل مماثل لردة الفعل في دبلن. وقد كان تعليق ييتس على الشغب هو أنه عبارة عن صرخة ضد طريقه المسرحية الموضوعية في الرؤية. فهي كما يقول: «نوع من التهكم» اكتشف سينغ اسلوبه الخاص في الكوميديا الساخرة بإنهاء حلم بيجين البسيط «بشخص جميل سريع الغضب يثور بشدة حين ينفعل» من نوع كريستي ماهون البسيط التفكير. كما ركز على السخرية الواضحة بل المفرطة حين أظهر أن الحقيقة لاتحظى بالإثارة التي تتمتع بها الاشاعة. والواقع إن ما يطرح عادة من أسباب شدة الاحتجاج على «فتى العالم الغربي المدلل» غير كافية بذاتها فما من مشاهد ايرلندي اقتنع حقاً بأن التجديف الصادر عن الشخصيات يشكل تجديفا فعليا لأنه كان مألوفا في كل مكان من دبلن قبل ذلك كما ان جمهور المشاهدين من المدينة لم يقتنع ان فلاح الساحل الغربي على هذه الدرجة العالية من النبل الزائد او

السذاجة الشديدة بحيث يرفض إيواء قاتل. يمكن القول إن ابن دبلن مثالي لكنه ليس أبله ومع ذلك مامن شك في إدراكه لبراعة سينغ في استخدام العناصر الخيالية لتحقيق بعض الاهانة ولذلك يجب أن نبحث في بنية المسرحية ذاتها وطريقة تأثيرها أثناء العرض لنعرف مصدر السخط الايرلندي الحقيقي.

في البداية، لانجد في كريستي سوى مخلوق مسكين يستحق التوبيخ بأي عرف كان. ومع ذلك يتطور ليصبح «بطلاً مؤكداً في نهاية الأمر. ضمن هذا الاطار الساخر تتراكم سخرية فوق سخرية مع تنامي رفض المشاهد لكريستي حتى تصل الامور عند هذا الحد الى الاعجاب المقرون بالضغينة ثم الاستنكار ليعود ثانية الى قبول مواقف اولئك الموجودين في حانة مايو. إن مجرد حضور شون كيوغ الجبان الرعديد يمثل تعليقا ساخراً على الموقف باعتباره البديل الوحيد عن قاتل ابيه والذي يصلح شريكاً لحياة بيجين. إن شون البائس وطاعته الكاذبة لوالديه تمثل ظاهريا جواب الكنيسة الوحيد بدلاً من حضور الاب ريلي او الرسل الغائبين عن الخشبة. وعندما يحاول والد بيجين، مايكل جيمس، ان يدفع شون لطلب يد بيجين يعبر شون بالانين أنه «خائف أن يصبح موضوع غيرة رجل قتل والده» وهذا شيء مقبول بالنسبة للمشاهد بقدر ماهو مزعج.

وماهون العجوز ايضاً يعتبر حالة ساخرة اخرى تتوارى عبر المسرحية لتحدّ دائماً من صورة كريستي البطولية من خلال رفضه الشديد للموت. ان المشاهد مستعد بشكل كاف ليضفي على الفتى المدلل بعض العظمة على الخشبة لما حققه من فوز في السباقات التي جرت على الساحل وهو يتباهى بملابس الجوكي مستقطباً انتباه جميع الفتيات بملابسهن الزاهية الحمراء (تماما مثل لباس فتيات آران الفلاحات) حتى أنه يفرحنا عند تهديد جمجمة شون بضربة اخرى إلا أن حضور العجوز ماهون المفاجىء في الجزء الأخير من المسرحية جاء كتحذير يهدد بزوال فرحنا. . ومع ذلك يتقبل مايكل جيمس

نفسه الفكرة القائلة «ان الشخص الجريء درة العالم» حتى وإن «مزق والده بضربة واحدة» على الرغم من احتمال تكرار ذلك مع والد زوجته. وهكذا تبدو صورة كريستي البطولية متماسكة وكاملة من خلال مهارة سينغ الساخرة في المسرح. ولذلك يشعر المشاهد، كما تشعر بيجين نفسها، بمرارة خداع الذات والالم عندما يندفع في النهاية مهددا بقتل والده مرة ثانية اذا دعت الضرورة.

لقد بين سينغ لمن هم على الخشبة او بعيدا عنها كم هي جوفاء أوهام البطولة التي يُغذى الناس بها. ولم يخل الأمر في أول عرض للمسرحية من وجود المهتمين بنقد المسرحية المرهف للمجتمع الايرلندي فقد كتب ب. د. كيني في جريدة «آيرش تايمز» ٣٠ كانون الثاني ١٩٠٧ يقول:

> لا أستطيع إلا ان أبدى اعجابي بالشجاعة الاخلاقية لهذا الرجل الذي سلط أضواءه المخيفة على مكوناتنا الاجتماعية المتراكمة والمحببة فجعلنا نرى من خلال المسرح حقيقة الحياة في مقاطعة كونوت، فكشف هناك حقائق مروعة حقاً، ومع انها من صنعنا لانجرؤ على مواجهتها في الوقت الحاضر. ان الصراحة الجارحة التي يعتمدها في معالجة الأمور أقسى من أن نتحملهاإنها تجعل عيوننا تزوغ فالكلمات المنتقاه مثل الاشياء التي تعبرعنها واضحة ومرعبة وهي بحد ذاتها غير مقبولة للذوق التقليدي.
>
> إلا أنها مفعمة بالجمالية الحية من حيث صدقها أي التعبير عن واقع الحياة والشخصية التي تصورها او المشاعر التي توحي بها. نبدو وكأننا ننظر في المرآة لأول مرة لنكتشف كم نحن قبيحون. شيء نخشى مواجهته، لذلك ننكمش عند ذكره ونصرخ.

وفي انتقادات اخرى لهذا العرض، نجد قليلاً من الاهتمام بطبيعة هذه

المسرحية. كما يجوز الافتراض ان الواقعية المتشددة في عروض مسرح آبي حدّت من عناصرها الهزلية أو الخيالية.

تعتبر «مسافرون الى البحر» ١٩٠٤ رائعة سينغ القصيرة وهي تراجيديا حول الحياة الشخصية الايرلندية. كانت أقل حدة والوحيدة من بين مسرحياته التي قبلتها الحركة دون سؤال. أما مسرحية «بئر القديسين» (١٩٠٥) فقد رفضت وكان من الحكمة ألا تعرض مسرحيته الكوميدية «زفاف السمكري» (١٩٠٧) الأشد إثارة وعدائية للإكليروس أبداً على مسرح آبي. ولأن المرء لايستطيع تحمل الكثير من الحقيقة كما يقول ت. س. اليوت تتطلب واقعية سينغ، رغم تنوع السخرية فيها ومواقعها البعيدة عن عالمية دبلن تعديلا يناسب مشاهديها. ربما كان الاعتدال سبباً رئيسياً للانحطاط الذي حل بالمسرح الوطني الايرلندي فيما بعد خلال عدة سنوات إلا أنه استعاد نشاطه بعد تأسيس الدولة الايرلندية الحرة. في تلك المرحلة عادت الحركة الى مسرحيات شون اوكيسي المفعمة بالحيوية (١٨٨٠ - ١٩٦٤) الذي يعتبره البعض أعظم كاتب مسرحي ايرلندي.

قدم اوكيسي للمسرح الوطني الايرلندي ورواده مجموعة جديدة من التحديات من خلال مسرحية «ظل المقاتل» (١٩٢٣) وجونو والطاووس (١٩٢٤) والمحراث والنجوم (١٩٢٦) إلا ان «الكأس الفضي» (١٩٢٨) كانت سبباً لخلاف شديد مع ييتس لما فيها من التعبيرية وسوف نعود للكلام عن أوكيسي فيما بعد (الجزء الثالث). لقد كان قراره بالابتعاد الى ديفون بمثابة كارثة مزدوجة بالنسبة له وللحركة الايرلندية. تابع هذا المؤلف كتابة المسرحيات بقية حياته دون الاعتماد على المسرح الوطني الذي استفاد منه في اختبار فنه وتطويره. من السهل التعرف على سبب تناقضه العميق مع الأهداف الأساسية للحركة. فقد ولد في حي فقير من المدينة مما جعله يعرف

حياة فقراء المدن بشكل لم يعرفه أحد ممن سبقوه. فهل كانت الحكايات الشعبية الايرلندية أيضاً تشمل مثل هؤلاء الناس؟ لا وجود لما هو اسطوري أو بطولي في حياة الأحياء المغمورة من دبلن. اشترك أوكيسي في إضراب حوض السفن عام ١٩١٣ وفي قتال الشوارع أثناء تمرد عيد الفصح عام ١٩١٦ كشيوعي مناهض للكاثوليكية فهو واقعي صاحب قضية وابن دبلن المتحمس لأبناء مدينته الحقيقيين. استطاع من خلال أفضل أعماله الوصول الى الموضوعية التشيخوفية فصبغ الدراما العنيفة ذات الاحداث الحقيقية بمزاج ايرلندي لاضابط له اضافة الى مزج العناصر الكوميدية والتراجيدية بطرق جديدة تظهر النكهة الحقيقية للحياة الايرلندية كما عرفها.

فقد مسرح ابي زخمه بعد الحرب لأن الجيل الجديد من المؤلفين الايرلنديين امثال ت. سي. موري ولينكوس روبنسون كان يكتب أعمالا واقعية أكثر عاطفية على الرغم من تعاليم ييتس الأساسية كما أن اوكيسي لم يكن يعرف إلا القليل عن مسرح ابي وتقاليده عندما بدأ كتابة مسرحياته عدا عن فقره الشديد الذي كان يحول بينه وبين مشاهده أي من أعمال سينغ هناك. ولذلك لم يبق أمامه سوى نموذج واحد هو الدراما الشعبية عند ديون بوسيكولت (١٨٢٠ - ١٨٩٠) الذي اعترف سينغ بتأثيره الكبيرعلى المسرح. كما أن مسرحيته كانت ذات أثر كبير في كل من دبلن ولندن. بل وعلى جانبي الأطلنطي. كان أوكيسي يعرف معظم مسرحيات بوسيكولت التي زادت عن المائة وخمسين خصوصا تلك التي تعالج مواضيع ايرلندية مثل «الفتاة الايرلندية بون» او «عرائس غاريوين» (١٨٦٠) التي عرضت لأول مرة في نيويورك ومسرحية «الزفاف المزعج» التي عرضت في دبلن لأول مرة ثم مسرحية «شوغرون» التي عرضت في نيويورك ايضا لاول مرة - نجحت جميع هذه المسرحيات في مزج الكوميديا بالتشويق إلا أن نجاحها

كان محدوداً في معالجة القضايا الايرلندية. ولذلك بدا أوكيسي في تصويره للطبقة العاملة في دبلن، والتي عرفها جيداً كأنه يهبط الى عاطفية تعتمد كثيراً على تقاليد الميلو دراما المحلية.

استقبلت مسرحية «ظل المقاتل» بمواقف متباينة ربما لأنها أثارت الشهية لميلودراما دون أن تشبعها. سيوماس سيلدز ودونالد دافودرين بائع متجول وشاعر يستأجران غرفة في شقة بأحد أحياء دبلن الفقيرة ويخضعان لمضايقات المالك الذي يمثل نمطاً معروفا في الميلو دراما. تقع ميني الفتاة الوطنية الجميلة في علاقة حب مع دافورين إلا أن الجنود البريطانيين يقتلونها خطأ. ليس في هذه القصة أية تضحية بطولية ولذلك تبدو محاولة أوكيسي وكأنهاتقدم وطنية فارغة. وكذلك مسرحية «جونو والطاووس» التي تعتمد على المواقف المعروفة في الميلودراما: دراما «الاعتدال» في هذه المرة. فربماكانت شخصية السكير، النقيب بويل، على غرار شخصية كون في مسرحية «شوغرون» لبوسيكولت. ان الميلودراما تلاحق الأسرة بعدما يجرح ولده جوني في وركه وتبتر ذراعه في القتال. ثم تقع ابنته ماري ذات الجمال الفائق في غواية محام انكليزي شرير يدعى بنتام، كان المفروض بها ألا تعاشر عدواً. وفي الفصل الأخير نعلم أنها حامل وان بنتام قد هجرها ومع ذلك يعلن صديقها الايرلندي المخلص جيري ان حبه لها صار «أعظم وأعمق من أي وقت مضى» في هذه الأثناء تدرك الأسرة أن التركة التي كانت قد حصلت عليها لم تكن سوى وهم. ويموت جوني ميتة الجندي الهارب على أيدي رفاقه السابقين في السلاح.

قد يبدو من الصعب إخراج هذه المسرحية بأية وسيلة كانت من مأزقها الكبير مع وجود مثل هذه الحبكة. مع ذلك يصر أوكيسي على جعل السكير في مسرحيته كوميدياً والبطلة امرأة سليطة الى حد ما: ان بويل وزوجته جونو يعكسان الوقائع القاسية في حياة دبلن بوضوح. وعندما يكتشف جيري ان ماري حامل، نكتشف ان حبه لها لا يصل حد

تبني طفل الرجل الآخر. وتنتهي المسرحية بسخرية شاملة عندما يحوّل بويل ونديمه جوكسر تعاسة ايرلندا الى أضحوكة. لقد استخدم اوكيسي أدوات الميلودراما القديمة ليشد انتباه مشاهده وهكذا استطاع ان يضحك علينا قبل أن نضحك منه. يصعب التنبؤ بتأثير حس الدعابة لديه: فعندما كانت السيدة تانكرد، إحدى الجارات تدفن ولدها، كان آخرون يحيون حفلة سمر. مثل هذا النوع من الاستهتار جعل أندرو. ي. مالون يشكو في عدد آذار عام ١٩٤٥ من «دبلن مغزين» من أن باري فيتزجيرالد (بدور بويل) و ف.ج ماكورميك (بدور جوكسر) قد «مثلا للضحك» على حساب جدية سارا الغود (بدور جونو) هذا هو طابع أوكيسي في واقعيته الساخرة الجديدة والمؤثرة. والواقع أن مسرحية «جونو والطاووس» قد حققت أعظم نجاح على مدى عشرين عاماً في تاريخ مسرح ابي حتى أن العروض مددت اسبوعا ثانيا، ومع ذلك ظل الناس دون مقاعد. وقد اعتقد لينوكس روبنسون في كتابه «مسرح ابي الايرلندي» ان هذه المسرحية انقذت «مسرح آبي الايرلندي» من «الافلاس المالي والفني».

اعتمدت بواكير أوكيسي على أحداث قريبة العهد في ايرلندا: مثل انتفاضة عيد الفصح عام ١٩١٦ والمشاكل التي أثارها سين فين عام ١٩٢٠ ثم الحرب الاهلية ١٩٢٢ وهكذا بدا وكأنه يتقصد السير في طريق محفوفة بالمخاطرمنذ البداية. فقد جاءت سخريته الكوميدية متطرفة من خلال «المحراث والنجوم» بحيث اثارت شغباً من النوع الذي يذكر بالايام القاسية لمسرحية «فتى العالم الغربي المدلل» يقول ديفد كروز في كتاب له عن أوكيسي إن هذه المسرحية تتعرض لـ «الثالوث الايرلندي المحرم: الدين، والجنس والوطنية» ففي حين كانت المشاعر ماتزال حية حول ضحايا اسبوع الفصح تجرأت المسرحية على الدفاع عن ضحايا القتال قبل الابطال وأدخلت

علم الجمهورية المقدس إلى حانة كما اهينت المرأة الايرلندية مرة أخرى من خلال اصرار جيني غوغان على أن كل أولادها قد «ولدوا بشكل يوافق الوصايا العشر» وأخيراً بمشهد ممارسة الدعارة على خشبة المسرح: هل يعقل أن تكون فتاة ايرلندية بغياً؟ ولذلك أنذرت الممثلة رياموني التي مثلت هذا الدور بمنعها من التمثيل. كانت هذه المرأة تقوم بعملها هذا في نفس اللحظة التي كان فيها الوطني جوزيف بلنكيت يعلن تأسيس الجمهورية من على درج مكتب البريد. وهكذا اعتبرت المسرحية صدمة عنيفة لأولئك الوطنيين المتحمسين الذين، كما يقول بيتر كيفناغ: يتصورون ايرلندا خضراء كالمرج تتجول فيه الفتيات خجلات تزين شعورهن الأكاليل الخضراء وعلى خصورهن سلاسل الصلوات، بينما يتسلح الرجال بالهراوات فقط لطرد مجموعات الجنود البريطانيين المدججين بالسلاح (قصة مسرح آبي).

ألقيت الخضراوات والأحذية والكراسي على الممثلين وفجرت القنابل الدخانية وصعد بعض المشاهدين الى الخشبة في محاولة لاحراق الستارة في حين نشب عراك مع الممثلين. عندها جمع اوكيسي النساء المرتبكات على الخشبة وأخذ يخوض نقاشاً مع مجموعة من المشاهدين عند باب المسرح. ألقيت الخطب الحماسية، وألقى ييتس نفسه كلمة في المسرح بإعلان خالد: «لقد ألحقتم العار بأنفسكم مرة أخرى». وفيما بعد أدانت النشرة الكاثوليكية هذه المسرحية باعتبارها «مدرسة قذارة» وحسب السيرة الذاتية لأوكيسي، بدأ في تلك الفترة يشعر بالاشمئزاز من المسرح الايرلندي ويحاول الابتعاد عن الاختناق في هذا الجو من الوطنية الزائدة والضيقة «أحس شون بكراهية شديدة تجاه كاثلين ني هوليهان» كما أدرك ان من تمشي الآن مشية ملكة يمكن ان تكون بغياً في وقت آخر، حسبما كتب في انيشغالن فيرذي ويل» إلا أن حصوله على جائزة هوثورندن ومقدارها ١٠٠ جنيه على مسرحية «جونو والطاووس» في هذه الأثناء خفف من شعوره بالغبن قليلا.

ومع ذلك بدا وكأن فترة ارذهار الدراما الايرلندية الواقعية القديمة قد عادت، مع أن حرارة المناسبة أضرت بمستوى العروض كما هو متوقع. كانت ويللي فاي وماري نكشيو بليغ (ماري ووكر) الممثلة الأولى في مسرح آبي أول من نجح في أداء ايقاعات اللهجة الغيلية الزائفة التي اخترعها سينغ بعد زيارته للساحل الغربي وقد مثلها برموز صوتيه دون ا ستخدام التهجية اللفظية. لم يحدث قبل ذلك أن تم التأكيد على أهمية اللهجة الحقيقية في مسرحية ما إلى هذا الحد، وهكذا اتضح اصرار أوكيس على الصدق في الكلام والسلوك. وأصبح واضحاً ان سخرية أوكيسي الكوميدية تنجح أكثر بوجود ممثلين أفضل، لذلك تكونت فرقة ايرلندية من الدرجة الأولى خلال سنوات. وفي هذا المجال توفرت مجموعة من الممثلين المتكافئين في اتقانهم للهجة العامية الرشيقة تضم: الممثلين فاي (وليم وفرانك) ماري أونيل (بولي الغود) سارا الغود، آرثر سنكلير باري فيتزجيرالد وف. ج. ماكورميك وجميعهم، يتميزون بالقدرة على استيعاب أدق الملاحظات في حينها.

وإذا كان الابتعاد عن مجمل التجربة الواقعية الأوروبية في غير صالح تقدم تقنيات مسرح آبي، فإن هذه الأخيرة استفادت من البساطة التي فرضها ضيق مساحة الخشبة ومن ردة فعل ييتس على الأعمال المنمقة والافراط في دراسة التفاصيل الواقعية. فقد كتب عام ١٩٠٢ في «سماهين» عند عرض مسرحية إ. ي (جورج رسل) «ديردر» ليقدم النصيحة التالية:

> يجب ان تكون الخلفية قليلة الأهمية لاتزيد عن مجموعة من الصور. كما يجب أن تكون، إن أمكن، بلون واحد أو ظل واحد بحيث تبدو الشخصيات على الخشبة، حيثما وقفت، إما منسجمة معها أو متنافرة بشكل يشغل اهتمامنا. ويجب أن يكون إطارها الخارجي واضحاً لاتقطعه أطر النوافذ أو كسوة الجدران الداخلية أو تضيّع معالمها حدود الألوان.

في تلك الفترة، كان ييتس يفكر بخشبة شعرية، ويناقش من أجل دراما تسودها اللغة الشاعرية. وبعد ذلك بدأت تجاربه تنحو منحاً رمزياً. كانت واقعية أوكيسي المدينية تمثل صرخة أبعد تأثيراً من تأثير دراما ييتس الشعرية. . ومع ذلك يصبح في وقت من الأوقات. من أشد نقاد الواقعية. هذا لأن أياً من ييتس وأوكيسي لم يكن ابسنياً أو رومانسياً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، كما أن الحدود التي فهمها ييتس، كمؤلف مسرحي، عن فن الدراما لم تكن محدودة الى الدرجة التي أرادها دعاة الوطنية فقد كتب جورج مور في «بوسطن ايفنينغ ترانسكريبت» عام ١٩١١ أنه ليس لدى ييتس «أية معرفة بتقنيات خشبة المسرح أو استعداد لاكتسابها» ومع أنه «يبدو آخر شخص في العالم يمكن أن ينجح في ادارة المسرح فقد «عرف كيف يتراجع كي يحقق الانتصار وقد انتصر لأنه محكوم بفكرة، والفكرة كافية غالباً لضمان النصر».

* * *

١٣ - الواقعية في أمريكا :
بيلاسكو حتى «المنهج»

ظل المسرح في أمريكا حتى القرن العشرين مرتبطا، الى حد كبير، بمصادره الثقافية الأوروبية، وفي العصر الفيكتوري غلبت عليه مهارة وابداع الايرلندي ديون بوسيكولت ومدير المسرح أوغستين دالي (١٨٣٩ - ١٨٩٩) كان الاثنان يعملان على جانبي الأطلنطي مما ضمن بقاء تقنيات ومواضيع هذا المسرح الوطني على صلة بالمسارح الاوربية العريقة ترفده وتقويه.

ومع نهاية القرن تعزز وضع المسرح الأمريكي بانجازات ديفد بيلاسكو (١٨٥٩ - ١٩٣١) صديق وتلميذ بوسيكولت والمخرج الشديد الالتزام بتقاليد الواقعية الفيكتورية. وعلى كل حال، خلافاً للمخرجين الطبيعيين الذين اعترضوا بشدة على المسرح التجاري في أوروبا بدأ بيلاسكو عمله مخرجاً في نيويورك بالمسرح التجاري ذاته، فكان المسؤول عن أفضل عروضه من حيث الديكور والإضاءة والتمثيل. ونظراً لابتعاده عن أية مساع جوهرية باتجاه الطبعيية. في التأليف، نجحت واقعيته الخاصة وبذكاء في تضليل الجمهور المتحمس واقناعه بأنه يشاهد حركة تطور فن الدراما دون أدنى تحد لمعتقداته الاخلاقية المسبقة. كان ممثلو بيلاسكو يدربون بدقة، كما تفوقت خشبته في ابتكار المناظر. والحقيقة، تميزت عروضه باهتمامها بالتفاصيل الفنية التي اتسم بها المسرح الامريكي المحترف منذ تلك الفترة.

كان بيلاسكو يكتب ويعد بنفسه، وأحياناً بمساعدة الآخرين، العديد من النصوص التي يعتقد أنها ستعطي أثراً واقعياً صحيحاً. فقد كان هدفه هو الدقة التصويرية (الفوتوغرافية) ولذلك ظل عدة أشهر يجرب إخراج «فتاة الغرب الذهبي» ١٩٠٥، ولهذا عمل على تصوير تغير لون ضوء الشمس الجميل في كاليفورينا فوق سيرا نيفادا. ومن أجل مسرحية «زوجة الحاكم» ١٩١٢ بنى على الخشبة نسخة مطابقة للمطعم الشهير في برودواي (تشايد).

وكان مشهد صعود يو- سان الى السماء للقاء حبيبها في «محبوب الآلهة» ١٩٠٢ على درجة من الروعة الأخاذة وفرتها خلفية بيضاء مع أزرق سماوي يلطفه الضباب. وفي «وردة المزرعة» ١٩٠٦ يستخدم الأضواء مع حرير أصفر على كنيسة اسبانية ليكتمل سكون المنظر برؤية القس النائم والفتاة الناعسة والحمارين الكسولين بشكل سَحرَ المشاهدين لمدة ست دقائق بعد رفع الستارة.

إذا كان بيلاسكو قد حقق الوحدة والدقة في الإخراج، فإن هدفه الأول والأخير هو إرضاء الذوق الشعبي. كان البعض يعتبره آنذاك أنطوان أمريكا، إلا أنه أوضح في سيرته الذاتية «المسرح من خلال بوابة خشبته» أن رؤيته لم تكن لتتعدى الفكرة السطحية عن الوهم. فقد صرح بأن المسرحية ذاتها هي الشيء الأساسي وبناء على ذلك خطط المشاهد دون الاعتماد على إرشادات المؤلف المسرحية، وإنما اعتمد في ذلك على فهمه الخاص لمكونات الخشبة. كانت هذه الموكونات بسيطة ومتعلقة بتصميم المشاهد: ضوء الشمس يوحي بالسعادة مثلا، وضوء القمر يرمز للرومانسية. والظلام يعني المأساوية وهكذا. . وكما قال فإن هدفه دائماً هو اعادة المشاهد الى « خبراته الذاتية» و «إثارة المشاعر بقوة» وقناعته هي أن الناس يذهبون للمسرح « من أجل تحريك مشاعرهم » فقد انطلق في عمله من نماذج مشهدية متشدداً في إضاءتها لخلق اللون والجو العام «إن الإضاءة بالنسبة للدراما مثل الموسيقا لغنائية الأغنية» وكان قد تخلى منذ فترة عن الرسم واستخدام اللوحات القماشية كما اقتنع بضرورة اللجوء الى الطبعية ذاتها من أجل واقعية صحيحة ولهذا أرسل أحد مساعديه الى فرنسا وهولندا واليابان للحصول على تجهيزات حقيقية تساعده في الاخراج. وفي كل ذلك كان الامريكي الاول في استبداده كمخرج يملي مفاهيمه عن المسرحية على كل من مصمم الديكور والممثلين والكهربائي.

وحقيقة الأمر هي أن كل هذه الشهرة التي حققها بيلاسكو جاءت

نتيجة تخليد واقعية فات عليها الزمن، واقعية لم يمض وقت طويل حتى تجاوزتها هوليوود حيث استُبدلت بفنون المسرح الجديد الذي نعتبره مرتبطاً بستانسلافسكي وغريغ ورينهارت. في هذه الأثناء كان هناك اندفاع قوي باتجاه واقعية بدت ملموسة في المسرح المحترف. ونظراً لعدم وجود حركة مسرحية مستقلة قائمة بذاتها، فوجئت أمريكا بوصول الدراما الطبيعية المفاجىء ممثلة بكل من ابسن وسترندبيرغ وشو. اما مسرح تشيخوف التعليمي فجاء متأخراً بشكل غير مباشر، الى أنه كان أوسع انتشاراً.

عرضت «الأشباح»، باللغة النرويجية منذ عام ١٨٨٢ في شيكاغو وفي العام نفسه عرضت «بيت الدمية» بالانكليزية في ميلووكي بعد تشويهها بعنوان «الزوجة الطفلة» وفي عام ١٨٨٧ استفيد دعائياً من الحظر المفروض في المانيا على «الأشباح» فعرضت في جميع أنحاء البلاد بعنوان «أشباح، أو ذنوب والده» وفي ١٨٨٩ قامت بياتريس كاميرون بدور نورا في «بيت الدمية» في بوسطن ونيويورك كما انتقل عرض لندن لمسرحية «بيت الدمية» من اخراج تشارلز تشارينغتون (قامت زوجته جانيت آتشرش بدور نورا) الى نيويورك عام ١٨٨٩ وفي ١٨٩٤ شاهد الأمريكيون أول عرض لـ «الأشباح» في نيويورك (قامت إيداجيفريز بدور السيدة الفينغ) وفيما بعد شهدت نيويورك عددا لابأس به من الممثلات اللواتي مثلن دور نورا: ميني مادرن - فيسك (١٨٩٤) ثم جانيت آتشرش مرة أخرى (١٨٩٥) والفرنسية غابرييل روجان (١٨٩٥) والألمانية اغنز سورما (١٨٩٧) وايتل باريمور (١٩٠٥) والروسية آلاناظيموفا (١٩٠٨) كما قامت كل من ماري شو وناظيموفا بدور السيدة الفينغ في الأشباح (١٨٩٩) و (١٩٠٥) هذا هو مسار الحركة المسرحية في نيويورك. أما الجمهور فقد كان مهتما بذلك، إن لم يكن قلقاً.

وصل أول أعمال شو الى أمريكا عام ١٨٩٤ وهو مسرحية «السلاح والانسان» المربكة. وقد وجد شو مؤيداً متحمساً في شخص آرنولد دالي (١٨٧٥ - ١٩٢٧) الذي قدم سلسلة من مسرحيات شو تتضمن «كانديدا»،

«الانسان والسوبرمان» بشكل أمتع الجمهور وسار كل شيء على مايرام حتى عام ١٩٠٥ حين تجرأ دالي على تقديم مسرحية «مهنة السيدة وارن» فتكررت نفس النتائج المأساوية التي قرأنا عنها سابقاً (الفصل التاسع). ليس من السهل توضيح السبب الذي جعل هذه المسرحية مصدراً للشغب في أمريكا في وقت لم يحدث مثل ذلك لإبسن. في هذه الأثناء أثبت الناقد جورج جين ناثان (١٨٨٢ - ١٩٥٨) أنه حليف هام. فهو كرجل ذي تفكير مستقل وجه جل اهتمامه لمهاجمة المسرح العاطفي في محاولة لترسيخ معايير للذوق والفهم اعتقد أنها موجودة في دراما الأفكار الجديدة. ولذلك دأب على تقديم أعمال كبار المؤلفين المسرحين الأروبيين مثل ابسن شو هاوبتمان وسترندبيرغ لابناء بلده كما استعرض في المجلة الطليعية «الديكور البسيط» الأعمال الأولى للمسرحي الأمريكي الأول يوجين اونيل.

كان وصول أعمال تشيخوف الى أمريكا بطيئا، ولكن مع تزايد أهميته على المدى الطويل، صار بالامكان القول ان الواقعية المتميزة في أمريكا هي واقعية تشيخوف. ونظراً لعلاقته الوثيقة بستانسلافسكي. ومسرح الفن بموسكو، كان تأثيره على جميع جوانب المسرح في الولايات المتحدة أقوى من تأثير إبسن، إلا أن أصالته وغموضه تطلبا وقتاً طويلاً حتى صار مفهوماً وممكن التقليد بنجاح. لدى مسرحيات تشيخوف القدرة على إرضاء نوعيات مختلفة من الأوذاق. فقد كان معروفاً في بريطانيا حيث استفاد الأيرلنديان برناردشو وشون أوكيسي من أعماله، علماً بأن دعابتهما كانت من نوع مختلف وجمالتهما قائمة على فلسفة مغايرة. وعلى كل حال كان تأثير تشيخوف كان تأثيره تشيخوف في أمريكا اكثر عمقاً لأنه جاء من خلال الممارسة المسرحية ذاتها. لم يكن هذا هو الحال في بريطانيا لأن جولة فرقة مسرح الفن بموسكو عام ١٩٢٢ شملت برلين وباريس دون لندن. وقد كانت نقطة التحول في أمريكا هي الزيارة التي قام بها مسرح الفن بموسكو الى نيويورك عام ١٩٢٣ حيث نشرت ترجمة السيرة الذاتية الشهيرة

لستانسلافسكي «حياتي مع الفن» مباشرة بعد الزيارة في نفس العام.

كانت أخبار نجاح تشيخوف في مسرح الفن بموسكو، مثل مسرحياته، تصل أمريكا ببطء ولكن بعد قيام يوليوس ويست بمراجعة الترجمات المبكرة لبعض مسرحياته في «ذانيشن» عدد ١٣ نيسان ١٩١٦ تبين أن قيمتها المسرحية «غير ذات اهمية كليا».

إنها غير مناسبة للعروض العامة بسبب بنيتها المفككة وغير المحكمة والتكرار المستمر، والاستفاضة بالحديث والسلوك المبتذلين والمبالغة الواضحة والرتابة المملة. تكاد تنحصر قيمتها في أهميتها الأدبية والعرقية فقط. . كما أن أية محاولة للوصول الى مغزى مختصر ومحدد لهذه القصة (الأخوات الثلاث) المهلهلة والضعيفة تبدو مجرد هدر للوقت والجهد كل المسألة هي عبارة عن مجموعة ايحاءات لأفكار عرضية في رواية غير مكتملة لكاتب واقعي انطباعي ولذلك فهي لاتصلح للمسرح العادي ابداً.

مثل هذه الآراء كانت معروفة حتى في روسيا.

مع بداية العشرينات من هذا القرن. بدأت مكانة نيويورك العالمية تتزايد. وصار الكتاب والفنانون الأجانب يلقون الترحيب والتقدير. ففي تشرين الأول ١٩٢٠ خصصت المجلة الطليعية «فنون المسرح» في نيويورك عدداً كاملا لبحث تنظيم وفلسفة وأساليب الإخراج في مسرح الفن بموسكو معلنة أنه «المسرح الأول في العالم» كانت هيئة تحرير المجلة آنذاك مؤلفة من أديث ايساكس، ستارك يونغ وكينيث ماغوون. وفي عام ١٩٢٢ وجه كل من ف. داي كومستوك وموريس غيست دعوة لفرقة مسرح الفن بموسكو لزيارة نيويورك، شيكاغو، فيلادلفيا وبوسطن لمدة اثني عشراً اسبوعاً. كان على رأسها ستانسلافسكي لأن دانشنكو ظل في موسكو للعمل في أوبرا بالاشتراك مع ستوديو مسرح موسكو للفنون الموسيقية وقد ظل الروس في

نيويورك طيلة شهري كانون الثاني وشباط . وعلى الرغم من عدم الثقة المتبادلة سياسياً بين الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي كانت المقالات تظهر في كل مكان لتمدح مسرح الفن بموسكو مع أنه ظل يعمل على مسرح مستأجر طيلة ربع قرن .

وفي عدد ٣١ كانون الاول ١٩٢٢ دعت نيويورك تايمز الجمهور لمشاهدة «الصورة الحقيقية لروسيا القديمة» و «أجمل فن مسرحي في العالم قاطبة» . وكتب أوليفر م . سيلر بإعجاب في نيويورك تايمز بوك ريفيو ١٧ ايلول ١٩٢٢ عن التدريبات الطويلة التي ترافق كل عرض وعن تدريب الممثلين الجدد في مسارح الاستديو . تم ذلك في وقت كانت فيه المعايير في مسرح برود واي تتحدد تبعاً للاهتمامات التجارية البحتة . وقد أشاد «بالحقائق الروحية والنفسية الداخلية» التي تمكن منها ستانسلافسكي ودانشنكو باستخدام هذه الطرق . وكتب سيلر كتيِّباً بالألوان أعد بمناسبة تلك الزيارة يؤكد على طليعية انجازات مسرح الفن بموسكو مشيراً الى أن أمريكا لم تحظ من قبل بمؤسسة مسرحية مبدعة لها مكانة مسرح الفن بموسكو وكان كينيث ماغوون ، من قبل أحد المدافعين عن الأساليب الروسية ، فقد نشر عام ١٩٢٢ كتابا شهيراً «الصناعة المسرحية في القارة» بالتعاون مع مصمم الديكور روبرت ادموند جونز . لفت ماغوون الانتباه مرة أخرى في الصفحات الافتتاحية في «فنون المسرح» الى أهمية نظام العروض في مسرح الفن بموسكو .

في الولايات المتحدة كما يقول ، كان الممثلون يعطون الأدوار في كل مرة بناء على تطابق مواصفاتهم الجسدية مع الشخصيات . أما «في مسرح الفن بموسكو . فإن الممثل هو الجوهر» إذ بإمكانه ان يقوم بخمسة أو خمسة عشر دوراً في الموسم الواحد وبالشكل الذي يخدم فنه أعظم خدمة . وقد عبر عن دهشته الشديدة تجاه هذه المهنة في أمريكا عندما علم ان التقليد المتبع

في روسيا هو عدم الاعلان عن ليلة افتتاح المسرحية في تاريخ مسبق وإنما «عندما تكون جاهزة».

من خلال هذا الاهتمام الجديد بالمسرح الروسي حظي تشيخوف بهذه الشعبية الواسعة لدى الجمهور الأمريكي فقد أعلن جورج زيلبورغ تحت عنوان «الغزو الروسي» في «الدراما» كانون الثاني ١٩٢٣ أن «دراما تشيخوف ليست إلا الاسم الآخر لمسرح الفن بموسكو» كانت المسرحيات المعروضة في نيويورك باللغة الروسية تمثل ذروة انجازات مسرح الفن بموسكو بمسرحية الكسي تولستوي «القيصر فيودور» ومسرحية غوركي «الحضيض» ثم «الأخوات الثلاث» و «بستان الكرز» لتشيخوف. كانت حيوية العروض على درجة من الروعة غطت على جهل الجمهور باللغة الروسية. فأعلن ماغرو في «فنون المسرح» أن مسرح الفن بموسكو بلغ «الكمال في آلية التمثيل» مما جعل الشخصيات «متألقة ومفهومة بوضوح» كما أن المسرحيات المعروضة مثلت «بتفاصيل لانهائية تقريباً» إلا أن ستارك يونغ الناقد المسرحي في «نيوريبليك» كان أقل حماساً لمسرحية «القيصر فيدور» التي اعتبرها مجرد تحفة من الواقعية التاريخية، لكنه اعتبر تشيخوف «حالة نادرة جداً» تمثل اتحاداً كاملاً بين التمثيل والاخراج والتأليف المسرحي لقد استخدم عبارة «الواقعية الروحية» التي تعني بالنسبة له أن «مجموعة من التفاصيل الواقعية يمكنها بعث الروح الداخلية للمادة الحقيقية» وتابع ليقول: «انني اعتبر فن تشيخوف. حقيقياً» وأنه مر «بالرعشة التي تتولد من الإحساس بالحقيقة» وقد ظل ستارك يونغ يمجد تشيخوف بقية حياته. مع أن تشيخوف حسب اخراج ستانسلافسكي، بداتشيخوف السوداوي الخالي من الوهم وليس ذاك الكوميدي العاطفي، فإن دفاع يونغ ظل عاملا هاماً في استمرار إعجاب الامريكيين بالاعمال الروسية. حققت تلك الجولة في أمريكا نجاحاً عظيماً بحيث دعيت الفرقة للعودة الى امريكا في عام ١٩٢٤ فقدمت خلال عامين مامجموعه ٣٨٠ عرضاً لثلاث عشرة مسرحية في اثنتي عشرة مدينة رئيسية.

بدأ التأثير القوي لعروض تشيخوف بالانكليزية في عام ١٩٢٦ عندما قامت ايفالاغين بتقديم مسرحية «الأخوات الثلاث» على مسرحها «مسرح الريبورتوار المدني» في الشارع الرابع عشر حيث قامت الآنسة لاغالين بدور ماشا. إن هذه الممثلة الجميلة جديرة بالاهتمام لأنها ضحت بعملها في مسرح برودواي لتقدم ريبورتواراً مسرحياً لكل من إبسن وتشيخوف وشكسبير بتذاكر ذات أسعار شعبية أما مسرح برودواي فلم يقدم تشيخوف بالانكليزية حتى عام ١٩٢٨ حين قام المخرج الانكليزي الطليعي ج. ب. فاغان بعرض «بستان الكرز» على مسرح بيجو من خلال ترجمة جورج كالديرون. يذكر كالديرون في مقدمته لهذه الترجمة سبب تردد المخرجين الأمريكيين والبريطانيين في التعامل مع واقعية تشيخوف. وبقناعته ان السبب هو عدم اطلاعهم على تكنيك تشيخوف عن الحدث «اللامركزي» الذي يجعل الحوار يبتعد عن مسار القصة الرئيسي او الفكرة المركزية لكي يسلط الضوء على الدراما الفردية للشخصيات الثانوية. وهذا بالتأكيد يختلف عن البنية السردية للمسرحية الواقعية العادية على طريقة ابسن. وبين كالديرون بشكل خاص أن التمثيل الانكليزي كان ردئياً بالنسبة لمسرحية يفترض بمجموع الفرقة التي تقدمها أن تظل باستمرار «حية» على الخشبة وتكون مركز «استقطاب» بأدائها لتحافظ على وحدة الكل. كان التمثيل الامريكي في العشرينات من هذا القرن يعاني من نفس الجمود السائد في التمثيل الانكليزي. وفي كل المجالات اعتبر اخراج فاغان أدنى مستوى من إخراج مسرح الفن بموسكو الذي سبقه بخمس سنوات يقول بروكس اتكنسون في نيويورك تايمز (٥ آذار ١٩٢٥) إنه رأى المشاهدين «غارقين بالملل» حيث لاشيء سوى الكآبة تنبعث من «جثة» هذا العرض.

ولحسن الحظ شهدت طريقة التمثيل في مسرح نيويورك تحولا سريعاً بسبب تأثير موسكو المتزايد فقد كان البولوني المولد ريتشارد بولسلافسكي

(١٨٨٩ - ١٩٣٧) عضوا في فرقة مسرح الفن بموسكو منذ عام ١٩٠٦ ثم غادر الى الولايات المتحدة عام ١٩٢٢. وبالاشتراك مع ماريا اوسبنسكايا التي كانت ايضا عضواً سابقاً في الفرقة ذاتها أسسا المسرح الأمريكي التجريبي وأخذا يعلمان نظام ستانسلافسكي في التمثيل. كان من بين طلابهما لي ستراسبرغ وهارولد كلورمان وستيلا آدلر الذين تحملوا المسوولية المباشرة عن التحول السريع في موقف وطريقة الممثل المحترف في الولايات المتحدة. كان المسرح التجريبي يطلب قدرات جديدة على التركيز من طلابه بناء على طريقة ستانسلافسكي في تحريض «الذاكرة الانفعالية» لدى الممثل، وبشكل يجعله يعيش انفعالا معينا مرة اخرى.

كانت هذه الواقعية الجديدة بحاجة ايضا الى فرقة قوية ومسرح خاص بها. ولذلك انشئت فرقة بروڤنستاون عام ١٩١٥ من مجموعة فنانين من نيويورك كانوا يمضون فترات الصيف في برڤنستاون عند نهاية رأس كود حيث عرضت أولى مسرحيات أونيل. وبعد ذلك بوقت قصير. افتتحوا مسرح بروڤنستاون في حي غرينوتش ڤيليج (نيويورك) ليواصلوا تقديم المسرح التجريبي الى أن حلت الفرقة عام ١٩٢٩. أدت سنوات الوعي الاجتماعي هذه، قبل اشتراك امريكا في الحرب العالمية الأولى، الى تأسيس فرقة واشنطن سكوير. وهي إحدى مشاريع حي غرينوتش ڤيليج في هذا المجال وهدفها تقديم مسرحيات مرفوضة من المسرح التجاري. وعندما فرضت ظروف الحرب حلها، سارع أعضاؤها لتكوين نواة منظمة أكثر أهمية عام ١٩١٩ هي مسرح غيلد. وللمرة الأولى اعتمدت فرقة غيلد نظام الاكتتاب في التمويل فضمنت جمهوراً لمسرحيات تجريبية جديدة. وفي العام ذاته ١٩٢٩ تأسس مسرح المجموعة الذي حدد مسار الحركة الواقعية في أمريكا خلال عشر سنوات. كان الكساد الاقتصادي الذي تلا انهيار وول ستريت في ١٩٢٩ سببا في معظم الابداع المسرحي في الثلاثينات: تخصص كل من مشروع المسرح الفدرالي واتحاد المسرح بدراما الاحتجاج الاجتماعي

بشكل خاص. وقد استطاعت هذه الفرق استيعاب مجموعة واسعة من الأساليب الجديدة بشكل انتقائي، لكن الواقعية الجديدة لقيت ترحيباً خاصا.

حقق مسرح المجموعة تماسكاً ملحوظاً في مجال الاخراج الواقعي من خلال تدريب فرقة دائمة على منهج ستانسلافسكي. لقد أبدى آرثر ميللر اعجابه بمستوى هذه الفرقة في مقدمة «مجموعة مسرحيات» له قائلا: «لم يكن تألق الأداء الجماعي الذي لم يسبق له مثيل في أمريكا وحده هو المهم في رأيي وإنما جو التوحد الذي نشأ بين الممثلين والجمهور. عمل بعض مخرجي مسرح المجموعة مثل تشيريل كروفورد، روبرت لويس، لي ستراسبرغ وإيليا كازان فيما بعد في ستديو الممثلين بهدف صريح هو تزويد الممثلين الجادين بالتدريب المكثف على ما أصبح يعرف بـ«المنهج» الأمريكي، وهو عبارة عن تطوير لتعاليم ستانسلافسكي. كان أحد أهداف مسرح المجموعة إيجاد مشاهد جاد لعمل ابداعي مناقض لقيم برودواي. ولذلك ليس من المستغرب القول إن هذه الفرقة قدمت المساهمة الوحيدة والأعظم للواقعية في الممارسة المسرحية الأمريكية.

سرد هارولد كلورمان (١٩٠١ -) القصة الكاملة لمسرح المجموعة في كتابه «السنوات الساخنة» ١٩٤٥ ويمكن القول إنه كان الفنان الأكثر ثقافة في تلك الفرقة والكاتب الأكثر توضيحا لأهداف فرقة مدربة على الطريقة الواقعية. فقد سبق وشاهد فرقة مسرح الفن بموسكو في باريس عام ١٩١٩ وفي نيويورك عام ١٩٢٣ فاراد محاكاة التناسق المهني الروسي في جميع جوانب المسرح اضافة للعرض واقتنع ايضا ان على المجموعة أن تعبر عن هدف واضح من خلال اختيار المسرحية التي تقدمها وان يكون هذا الهدف بينا من خلال طريقة تفسير النص. نال كلورمان سمعة كواحد من أبرز المخرجين الأمريكيين حسب الاسلوب الواقعي.

وباعتبار لي ستراسبرغ (١٩٠١ -) قد شاهد أيضاً عروض فرقة

مسرح الفن بموسكو في نيويورك أحس بالغربة القوية في تطوير اهتمامه المبكر بالمسرح فانضم للمسرح التجريبي نتيجة التأثير الروسي وساهم في تأسيس مسرح المجموعة حيث ظل معه حتى عام ١٩٣٧ . عمل بالاشتراك مع تشيريل كروفورد في اخراج اول عرض مستقل للمجموعة على مسرح مارتن بيك في عام ١٩٣١ . وتدور هذه المسرحية حول انحطاط ارستقراطية الجنوب بشكل يذكر بمسرحية «بستان الكرز» وهذه المسرحية هي «بيت كونيلي» تأليف بول غرين . شارك فيها فرانشوت تون وموريس كارنوفسكي . ومع ان كلورمان «كأكاديمي» حاول التخفيف من التشابه مع تشيخوف حيث كتب بحماس عن «ادراك عميق للمعاناة والتناقض الانسانيين » في ذلك العرض ظل تأثير هذا المؤلف واضحاً .

كان ايليا كازان (١٩٠٩ -) أحدث المخرجين الواقعيين في هذا الاتجاه الهام وعضواً سابقاً في مسرح المجموعة . شاركها في بحث القضايا الاجتماعية على الخشبة . كان ايضا عضواً في ستديو الممثلين يشاركهم اعجابهم بتشيخوف . ولذلك بدأ اسلوبه في الاخراج متأثراً بتسانسلافسكي فرفد واقعية «المنهج» في التمثيل بنوع من الحيوية والتركيز خاصتين به ومفعمتين بالنشاط المتوقد . يتركز عمله في هذه الأيام بشكل مباشر على مسرحيات كل من تينيسي وليامز وآرثر ميللر فاستطاع تكييف تقنياته الواقعية بشكل يغني العناصر الانطباعية لديهما دون صعوبة .

استقر تطور التمثيل الأمريكي الواقعي في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن . تأسس ستديو الممثلين في نيويورك عام ١٩٤٧ ، وارتبط اسم ستراسبرغ بشكل خاص بالمنهج الذي طوره من خلال محاضراته هناك . وصار عدد الممثلين المدينين له بأساليبهم المتميزة ، كأستاذ لهم ، يشكلون قائمة تلفت الانتباه : جولي هارين ، مونتغمري كليفت ، مارلون براندو ،

ريلي والش، بول نيومان، كارل مالدن، بن غازارا، كيم ستانلي، جيرالدين بيج، آن بانكروفت وشيلي وينترز وكثيرون آخرون. ومن اللافت للانتباه أنهم ممثلون مشهورون سواء في المسرح أو السينما حيث يعتبر اتقان التمثيل الواقعي ضرورة ملحة. تهدف تدريبات ستراسبرغ على التمثيل الى استنباط «الخصائص الفردية الكامنة» لدى الممثل، مع أن هذا ينطوي على بعض خطر انحراف الممثل المدرب حسب «المنهج» الى الاكتفاء بترسيخ سمعته الشخصية فقط على حساب الشخصية التي يقوم بدورها كما يخشى ان يعجز عن تكييف مهاراته مع أي اسلوب آخر في التمثيل يناسب ماسبق أو تلا الدراما الواقعية. وحتى آرثر ميللر كتب في «باريس ريڤيو» صيف عام ١٩٦٦ ليعلن أنه ضد «التمثيل الخاص» بل تجرأ وقال إن ستراسبرغ «قوة ليست في صالح المسرح» ثم تابع «إنه يجعل الممثلين اشخاصاً سريين والتمثيل سراً مع أنه أكثر الفنون المعروفة للانسان صراحة» وهذا، كما يقول، يذكره بتعليق والتر هامبدن حول الممثلين الذين يمكنهم العزف على الكمان بلسمات غاية في المهارة حتى وإن كان بلا أوتار.

كان رأي البريطانيين بمدرسة «المنهج» الامريكية واضحاً من خلال مقالة شهيرة كتبها تيرون غاثري عام ١٩٥٧ بعنوان «هل من جنون في المهج؟» كبحث في جوانب قصوره واعتبر غاثري المنهج مخطئاً لأنه «تمرد على ظروف لم تعد قائمة وبالتالي عفا عليه الزمن» كما بالغ في التأكيد على تحليل الذات والاقلال كثيراً من أهمية التكنيك.

ولذلك اعتبر عمل مسرح المجموعة تعبيراً عن الوطنية الأمريكية وتمرداً فتياً على ظرف اجتماعي تماماً مثلما تمرد مسرح الفن بموسكو على الأوضاع المسرحية التي كانت سائدة قبله. أرادت مسرحياته ان تصنع أبطالا من سائقي التكسي والملاكمين معتقدا ان الخشونة أكثر واقعية من الرقة وقد

تواقت ذلك مع الانتشار الواسع للتحليل النفسي الذي جعل «المنهج» يعتقد أن الممثل يصبح أفضل حين «يمثل ذاته» وهذا ماجعل هذه العبارة تصبح صيغة مبتذلة (كليشيه) «غير كافية للتعبير عن أي مدى بعيد لأي من الشخصية أو البيئة او الأسلوب وإذا كان صوت الممثل سيظل صوته الخاص، فإن من شأن هذه الخطة ان لا «تقربه كثيراً من الملك لير أو اندروماك أو فاوست». إن الإصرار المعقول على الاحتراف شيء أساسي. والرد على غاثري هو أنه حتى أفضل أشكال الاحتراف قد لايكفي للوصول الى مستوى لير وأندروماك او فاوست. خصوصا عندما تكون الحرفة عبارة عن شكل مبتذل (كليشيه) وعلى الرغم من أن ستراسبرغ قدم مساهمة قيمة، فإن الشكل الأمثل لجعل الممثل كاملا يظل سؤالا دون جواب.

في عام ١٩٦٤ قام ستراسبرغ بإخراج عرض شهير لمسرحية «الأخوات الثلاث» لفرقة الاستديو، فكان هذا العرض بمثابة اختبار حقيقي «للمنهج» من خلال الممارسة. وعلى كل حال، لم يكن غيورغي توفستونوغوف الوحيد الذي اعتبرها غارقة في التفاصيل وكأنها تحفه أثرية. فقد أخرجت بطريقة جعلت تشيخوف «مجرد شارح للعادات» مما جعل توفستونوغوف يكتب في «دراما ريفيو» شتاء عام ١٩٦٨.

> أصبح ستراسبرغ، برأيي، ضحية الفكرة التقليدية في المسرح التشيخوفي. إن «الأخوات الثلاث» كما عرضها هي عبارة عن مجموعة من أكثر الصيغ المبتذلة شيوعاً في مجال التمثيل والاخراج. ولذلك امتلأت الخشبة بالوقائع اليومية المعروضة بدقة فوتوغرافية والمصحوبة بإيقاعات بطيئة بشكل لم يفسح المجال لخيال تشيخوف.

تستخدم الآن لفظة الاستهجان: «الحَرْفيه» لوصف الواقعية. إنه لمن السهل معرفة سبب اعتماد شخصيات تشيخوف شبه الواضحة على

تسهيلات المنهج : لقد وجد الممثل نفسه وهو يعمل بموجب المخطط الأولي للنص أكثر من النص ذاته. ولذلك حذر روبرت بروستاين في محاضرة بعنوان «بطل الثقافة الأمريكية الجديدة» أعيدت طباعتها في مختاراته «المسرح الثالث» من أن «المخطط الأولي للنص قد يكون خدعة يعمل الممثل من خلالها على تجاهل المعنى الذي يقصده المؤلف واستبدال مشاعره بالمشاعر التي يجدها هو نفسه أكثر تأثيراً».

إن التجديد في أساليب الأداء الواقعي كان يعني، عند نهاية العشرينات من هذا القرن، ان الوضع المسرحي مهيأ لنهضة غير عادية في التأليف المسرحي حظيت الواقعية الجديدة بالنصيب الأوفر منها. كل شيء متوفر. الممثلون موجودون والمهارات تكتسب، اضافة للمخرجين الشباب الذين يتابعون اكتساب الخبرات. وفوق كل ذلك كان الوقت قد حان لمجيء الدراما التي أظهرت وعياً اجتماعيا وبدأت تطرح مواضيع امريكية ناضجة في «نيوريببليك» جاء بمثابة نبوءة تلفت ا لانتباه.

يعتبر تشيخوف الأكثر فائدة لنا في الوقت الحالي من بين المؤلفين البارزين في أوروبا.

لقد تم استيعاب تكنيك ابسن حتى الآن في كل مكان في مجال التأليف المسرحي الحديث بقدر مايمكن استيعاب اية طريقة فنية بارزة وبقدر ابتعادها عن الجدية الأخلاقية القائمة خلفها. وفي الطرف الآخر يبدو الأسلوب الشعري أبعد مايكون عما يُعتقد إنه مناسب لمسرح. من بين الجميع يعتبر اسلوب تشيخوف هو الأكثر تطابقاً مع حاجاتنا. فبدون براعة زائدة أو تكلف في الاسلوب وبدون تقليد أو اعتماد على الطريقة التقليدية أكثر مما نفعل، نجد أن واقعيته لها نفس عالم واقعيتنا، انه العالم

الوحيد الذي يعرفه فننا في الوقت الحالي. ان مايستطيع تشيخوف تقديمه لنا واضح. كثير من الحس، المرهف كثير من المواضيع المتداخلة بعمق، كثير من رقة المشاعر، وكثير من الرهافة والصدق والدقة في الهدف. إنه يقدم للمؤلفين المسرحيين في أمريكا هذه الأيام أعظم مثال يمكن ان يقتدوا به.

لقد كان هذا التأثير ملموسا. أحيانا معلن وأحياناً يمكن الاستدلال عليه. وفي بعض الأحيان تصبح حلقات السلسلة على درجة من الكثرة تفقدها معالمها. ولكن في الوقت الذي كانت تتم فيها التجارب الدرامية الرمزية والتعبيريه بحيوية، ظل بالإمكان القول إنه مامن كاتب مسرحي بارز في المسرح الأمريكي الحديث إلا وتأثر في وقت ما بتشيخوف أو ستانسلافسكي أو المنهج وأحياناً بالثلاثة معا.

* * *

١٤ - الواقعيةفي أمريكا
تنوعات مبكرة

مشهد الشارع (١٩٢٩)

رحلة النهار الطويلة في الليل (١٩٥٦)

ان أفـضـل مـايـذكـرنـا بالكـاتـب ألمر رايـس (١٨٩٢ - ١٩٦٧) هـو مسرحياته الهجائية التعبيرية، وخصوصاً حكايته الرمزية عن عصر الآلة «الآلة الحاسبة» ١٩٢٣ . فقد كتب خلال خمسين عاماً مايزيد على خمسين مسرحية تمثل أساليب مختلفة، منها الأسلوب الصحفي حين شارك في مشروع المسرح الفدرالي. وإذا كانت هناك مسحة عاطفية تفسد مسرحه السياسي والاجتماعي، فإنه مع ذلك أغنى تنوع انتاجه من خلال دراساته لشخصيات عرقية ضمن إطار طبيعي متماسك وهذا ماتميزبه بشكل خاص في مسرحيته «مشهد الشارع» (١٩٢٩) التي تعتبر من أولى المسرحيات الأمريكية التي جربت الواقعية الجديدة.

قدمت مسرحية «مشهد الشارع» البيئة الحقيقية على خشبة المسرح من خلال واجهة مبنى يحتوي عدة شقق مستأجرة في نيويورك هكذا يحد الفكرة الرئيسية للمسرحية التي تعالج حياة القراء في الأحياء الفقيرة من المدن. لقد قال أول مصمم ديكور لهذه المسرحية بأنها تمثل «الواقعية الصحفية تقريباً». هي تـضـم حـوالي خـمـسين شـخـصـيـة من جـنـسـيـات وأجـنـاس مختلفة: أيرلنديون، يهود، ايطاليون، ألمان، سويديون، وكثيرون غيرهم يسكنون هذه البناية وهذا الشارع، ويتسامرون ويتخاصمون ويمزحون مع بعضهم بعض عبر العديد من الحبكات الثانوية. نيويورك تمر بموجة من الحر

في مطلع الصيف، وجميع النوافذ مفتوحة، والناس يتدفقون الى الشارع. صخب المدينة يتواقت مع صراخ امرأة في حالة مخاض. زوج يفاجىء زوجته مع عشيقها فيقتل الاثنين معاً - وهذا حدث ميلو درامي قد ينتقص من الحس الصادق للمسرحية. وماعدا ذلك تنجح «مشهد الشارع» في إعطاء صورة واضحة عن الحياة من خلال متابعتها لايقاعات الحياة اليومية المملة القذرة. يمكن تلمس قوة استمرارية الاحساس بالحياة في البداية بشكل خاص من خلال دخول زوجين شابين يريدان غرفة خالية للايجار وأصوات الأطفال المستمرة بالغناء دون أن يظهروا على الخشبة، «وجود الفلاح في الوادي» والبحار الذي يعبر الخشبة وذراعاه تضمان فتاتين.

رفضتها المسارح ومنها مسرح غيلد باعتبارها غير درامية وخالية من المضمون لذلك قام رايس بإخراجها بنفسه أخيراً. فتكلم عن المصاعب التي واجهته في فصل «السيرة الذاتية لمسرحية» من كتاب «المسرح الحي» (١٩٥٩) وعلى الرغم من كل هذا عرضت «مشهد الشارع» ٦٠١ عرضاً في نيويورك وحدها، ولمدة ستة أشهر في لندن. ثم اخرجت سينمائيا وموسيقيا بعد ذلك. مما لاشك فيه انها استطاعت كمسرحية ان تلامس الأعصاب الحساسة. جريدة نيويورك تايمز اعتبرت قصة المسرحية تافهة (١١ كانون الثاني ١٩٢٩) إلا أن الاخراج ككل «غير عادي بأصالته» وقد عبرت عن إعجابها بخلفية المسرحية المكونة من «شارع عادي» يطل فيه الناس من نوافذهم في ليلة حارة، حياة الشارع مليئة بالشرطة وسعاة البريد والأطفال وكلاب تدرّب، و «ملابس النوم التي تجفف في ضوء الشمس الخافت من صباح المدينة الخامل« لقد استطاع تصوير السلوك الذي يبين «مجرد استمرار الحياة» لاغير «الوقائع البسيطة عن الولادة في الطابق الثالث، الحصول عل لحم الدجاج للحساء، الكدر الذي يتلو الظلام، الكراهية الشائعة لليهودي،

التحامل العنصري، الأخلاقية الطبقية، المرح، الدعابة، حالات التعاطف والغيرة.

كان ألمر يعرف مايريده من تشيخوف بالضبط. ويؤمن أن الروس لم يصوروا الواقع، وإنما وهماً عن الواقع «يحظى فيه» الاستخدام الأمثل للعبارة الموحية بقدرة على التأثير تفوق صفحات من الشروح المختزلة والمنقولة كما ان الأحاديث العرضية المفككة المظهر «بين أشخاص تشيخوف تجعلنا نعتقد اننا نعرف عقولهم وقلوبهم وأرواحهم. قام ألمر رايس بزيارة الاتحاد السوفييتي عام ١٩٣٢، و ١٩٣٦ في وقت كانت أعمال تشيخوف تعرض في نيويورك أكثر من موسكو، فقال إن أحد معارفه علق مازحاً بأن تشيخوف بدا وكأنه بطل قومي امريكي.

ارتبطت سنوات الركود الاقتصادي في الثلاثينات بدراما الاحتجاج الاجتماعي والدعاية مع ماتميزت به من التقاليد الواقعية. في عام ١٩٣٤ قدم الجناح اليساري من مسرح الاتحاد مسرحية نضالية بعنوان «حمّال السفن» من تأليف جورج سكلر وبول بيترز تعرض مواجهة بشعة بين العمال السود والعصابات المسلحة التابعة لأرباب العمل مما يحمل على تحول عواطف البيض لصالح السود. وهذا ماجعلها تبدو وعظية بشكل غير مناسب. إلا أن القصة قدمت بشكل حي لا على شكل درس. بحيث ان مشاهد معينة، مثل عمال السفن السود وهم يتخاصمون ويضحكون في شمس الظهيرة بين بالات القطن بدت مشاهد حقيقية. وفي نفس العام قدم مسرح غيلد المسرحية الغاضبة «لن يموتوا» للكاتب جون ويكسلي. وهي مسرحية تدور أحداثها في قاعة المحكمة التي تحاول إعادة تقديم محاكمة سكوتسبورو الشهيرة كما حكم فيها البيض في الجنوب على شبان سود. وقد تمت معالجة الموضوع في هذه المسرحية من خلال الايمان العميق بالحقيقة.

يبحث مصممو ديكورات مثل هذه المسرحيات الواقعية الاشتراكية

من أمثال موردكاي غورليك، دوما عن الموقع الفعلي للمسرحية سواء أكان ذلك شارع أو حوض سفن، مزرعة أو مصنع حديد، ثم يحاولون بعد ذلك خلق الفكرة والجو العام للموضوع من خلال الخلفية التي يصممونها. لقد تجنب الرمزية المجردة في مناظره، إلا أنه حاول خلق «أرضيته» الواقعية التي كان يبحث عنها . ، أي ما اعتقد أنه يمثل «اللغة المجازية الدرامية» للمسرحية.
لكن المفاهيم التي حملتها التصاميم كانت واقعية بشكل أساسي فقد أشار جون غسنر الى أن مجمل الحركة النقدية الاجتماعية شبه السياسية في المسرح ا لأمريكي ذات جذور واقعية، حتى وإن كانت أحياناً تدفع مشاهديها الى «مابعد الواقعية»، الى عوالم أكثر تعبيرية.

عمل مسرح المجموعة في الثلاثينات من هذا القرن على تشجيع المؤلفين المسرحيين الجدد من أجل الكتابة بإسلوب واقعي، ومن بينهم كليفورد أوديتس (١٩٠٦-١٩٦٣) الذي يعتبر اكثرهم أهمية فقد بدأت مهنته في المسرح كممثل في هذه الفرقة، ثم طور مواهبه الأدبية من خلال إحساسه القوي بدور المسرح اجتماعياً عقب مرحلة الركود الاقتصادي. قدمت فرقة المجموعة مسرحية اوديتس الطويلة ذات الفصل الواحد «بانتظار ليفتي» (١٩٣٥) وهي مسرحية «دعائية» رفيعة المستوى، تعبيرية بالأساس، وتعتمد في بنتيها على الحدث. إلا أن الشكل الدرامي الذي توفره لجنة إضراب سائقي التكسي (كانت نيويورك قد شهدت إضراب سائقي التكسي في العام السابق) ساعد على استخدام السرد العكسي لخمسة أحداث كانت قد وقعت سابقاً بإسلوب واقعي. ومن خلال أدوات مسرحية بسيطة على خشبة عارية استطاع كل مشهد ان يمثل حدثا من ماضي أحد المضربين بشكل أعطى تنوعاً غنياً في الاسلوب صار، فيما بعد، شائعاً في الدراما الأمريكية الطليعية ومهما يكن في ذلك من ابتكار، فان تلفيقة «بانتظار ليفتي» كانت فائقة التأثير. يقال إنه عند انتهاء أول عرض لهذه المسرحية وعندما نادى

الممثلون بصوت واحد كلمة «إضراب» ردد الجمهور نداءهم بحماس. في نفس العام كتب أوديتس مسرحية تكاد تكون واقعية كلياً. تلك المسرحية هي «استيقظوا وغنوا» اخرجها هارولد كلورمان لفرقة المجموعة فعززت مكانة أوديتس كأحد أهم مؤلفي هذه الفرقة. اعتمدت هذه المسرحية في مزج الكوميديا بالتراجيديا على تكنيك تشيخوف وأوكيسي مع أنها من حيث البنية تعتبر مسرحية محكمة الصنع على طريقة إبسن ومسرح القرن التاسع عشر. إنها تصور حياة اسرة يهودية تعيش في مقاطعة برونكس من ولاية نيويورك في فترة الركود الاقتصادي فتبدو نزاعات الاسرة حول النقود صاخبة وانسانية. الأم بيسي بيرجر مستبدة في البيت، همها الأول ضمان استمرار حياة الأسرة ودفع أجرة البيت. أخيراً تفرض زواج ابنتها الحامل من رجل غني اقنعته بمسؤوليته عن الطفل، وفي الوقت نفسه تمنع ابنها من الزواج من الفتاة التي يريدها ولذلك يغادر البيت. تبلغ المسرحية ذروتها عندما تظهر أوهام بيسي على حقيقتها. في «استيقظوا وغنوا» نجد الخشبة عامرة بحياة الشخصيات العنيفة إلا أن بعض الكلمات الختامية المزوجة بالعدائية تنتقص من موضوعية هذه المسرحية التي تعتبر من أفضل المسرحيات الواقعية لتلك الفترة. وهذا ماجعل «نيويورك تايمز» في ٢٠ شباط ١٩٣٥ تصف إخراج كلورمان بأنه «مصطنع وصاخب».

أما مسرحية أوديتس الأكثر تراجيدية «الفتى الذهبي» التي أخرجها كلورمان على مسرح بيلاسكو فقد حققت أكبر نجاح مالي لمؤلفها. الشخصية الأساسية في هذه المسرحية هو الايطالي - الأمريكي جوبونابرت الذي يعتمد تطور الحدث في المسرحية على التحليل النفسي لعقله ومزاجه لكن المسرحية ليست مجرد دراسة نفسية: إنها تتضمن نقداً لاذعاً للمجتمع المادي. فعندما يختار جو الملاكمة كمهنة رابحة بدلا من عازف كمان، تسيء رمزية هذا الخيار لواقعية الشخصية دون شك. لكن جو يتحول من شاب

مقموع الى ملاكم متكسب مغرور يقتل خصمه في آخر الأمر على حلبة الملاكمة ان تزايد خشونة هذا الرجل الذي عرفناه في البداية وفر لأدوتيس فرصة القيام بأفضل دراسة قام بها للطبيعة البشرية .

ان التوجه الماركسي لمسرحيات اوديتس يضعها في إطار دراما الطروحات القريبة من الأسلوب الفيكتوري في أخر عهده ، حيث تضع الفقراء المستغلين مقابل الأغنياء أصحاب النفوذ ولكن إذا كان استخدامه للتعابير المستمدة من حياة نيويورك في الحديث والسلوك خجولا أحياناً فإنه أيضاً هو الذي جعله المؤلف الأمريكي الأكثر بعداً عن انجاز ماكان يتوقع منه في ذلك العقد . حسم هارولد كلورمان مسألة تأثير تشيخوف على أوديتس في كتابه «السنوات الساخنة» لأنه كما يقول كلورمان لم يكن يعرف إلا القليل من أعمال تشيخوف في تلك الفترة ومع ذلك ظن بعض أعضاء فرقه المجموعة في السنة التي عرضت فيها «استيقظوا وغنوا» ان أوديتس «أقرب مايكون الى تشيخوف» كما أن أوديتس نفسه كتب مقالة توضيحية بعنوان «بعض مشاكل المؤلف المسرحي الحديث» (أعيدت طباعتها فيما بعد في نيويورك تايمز ١٥ كانون الاول ١٩٣٥ قال فيها انه يرفض ان يكون ابسن بشكل خاص ، معلما له ويعتبر نفسه تشيخوفيا- لكنه تراجع جزئياً عن هذا الرأي فيما بعد ، ربما لحفظ ماء الوجه . وبشكل عام ، فإن السؤال الذي يمكن ان يطرح بخصوص «استيقظوا وغنوا» هو هل كانت ستكتب لو لم تكن الأعمال الروسية موجودة من قبل؟ استطاع اوديتس ان يضفي الكمال على حوار بدت أدواره مفككة في ظاهرها وخارجة عن الموضوع ومع ذلك تُظهر أسره متماسكة متلاحمة حتى ليبدو حواراً لم يسبق أن كتب مثله باللغة الانكليزية .

في عام ١٩٣٩ تبنى مسرح المجموعة الكاتب الغزير الانتاج وليم ساروبان (١٩٠٨ -) من سان فرنسيسكو . أخرج روبرت لويس مسرحية

ساروريان «قلبي في الجبال» وهي مسرحية خيالية عن حياة الريف تمزج مابين «الأسلبة» والواقعية فاستطاعت ان تمنح مناظرها الجماعية الحية بعض لحظات الكتابة الواقعية. وصف لويس في مقالة بعنوان «الشكل في الإخراج» كيف استطاع اقتناص اللحظة التي يفتن فيها عازف ترومبت عجوز مجموعة من القرويين الأمريكيي الأصل الذين بدأوا يقدمون له الطعام عرفانا بالجميل. يقول لويس إن فكرة المشهد تمثل «النبتة التي تزهر حين تروى» ولذلك عرض هؤلاء الناس في علاقتهم مع هذا العجوز وهم يقدمون له عطاءاتهم وكأنهم يتعهدون فروع شجرة كبيرة برعايتهم وهذه بالطبع معالجة شاعرية للمشهد وإن كان ساروريان يعتقد أن مسرحيته واقعية بشكل كامل، ويرفض المؤثرات الخيالية التي اخترعها المخرج وهذا ما يؤكد ان النثر عند شخص ما كثيراً مايكون شعراً عند آخر.

أعقب ساروريان هذه المسرحية مباشرة بمسرحيته «أيام عمرك» (١٩٣٩ ايضا) والتي قد تكون أفضل ماكتبه مع أنها رفضت في البداية من قبل مسرح المجموعة لأنها ذاتية لاشكل لها لكن مسرح غيلد عرضها بنجاح وكان خلوها من الحبكة مقصوداً للإيحاء بنوعية الحياة التي أرادت تصويرها. اعتبرها بروكس اتكنسون «حلم يقظة في بار، ينقصها الكثير من الاهتمام بالقصة مع غياب الإثارة المعهودة في المسرح كليا» ثم يضيف «لاشيء يحافظ على تماسك هذه المسرحية المفككة سوى عطف السيد ساروريان على أولئك البؤساء فيها» إلا أن هذا العطف ليس عاطفة عارضة بل يتمتع بقوة الايمان الحقيقي بالشعب (نيويورك تايمز ٢٦ تشرين الاول ١٩٣٩) في هذه المرة اختار ساروريان وسطاً مدينياً حيث تمتليء حانة نيك المواجهة للبحر بأنماط بشرية متعددة «صاحب حانة لطيف، مومس حالمة، موسيقي ملون، راقصة طموحة راوية الحكايات الإسطورية الطويلة، شرطي قلق، فتى عاشق، وعربي عصبي مسترخ في الزاوية ولسوء الحظ فإن فلسفة ساروريان العطوفة الطليقة لم تناسب عام ١٩٣٩ المشؤوم.

في هذه الفترة ظلت الروايات الطبيعية، وبشكل مناسب، الاسلوب المقبول للواقعية الجديدة عند اعدادها للمسرح فقد مسرح جون شتاينبك (١٩٠٢ - ٦٨) روايته «فئران ورجال» بنجاح (علماً بأنها اعتبرت في البداية مسرحية)، كان ذلك مباشرة بعد صدورها عام ١٩٣٧، وقد استطاعت التعامل مع الحس النقدي الاجتماعي السائد في ذلك العقد، دون أن يكون ذلك على حساب مزايا القصة الخاصة، هذه المسرحية تحكي قصة عاملين زراعيين في كاليفورنيا الجنوبية وهي دراسة نفسية متحيزة لطيفة لعملاق ساذج وصديقة اللذين يحلمان معاً بامتلاك «مكان صغير» الى أن تودي بهما كارثة شخصية. كان الجمهور يردد حلمهما في كل مكان. وفي عام ١٩٤٢ مسرح شتاينبك ايضاً روايته المعادية للنازية «هبوط القمر».

ربما كانت أهم رواية أعدت للمسرح هي «مدعو الزفاف» المنشورة عام ١٩٤٦ للكاتبة الجنوبية كارسون ماك كولرز (١٩١٩ - ١٩٦٧) بتشجيع من تينيسي وليامز ابن الجنوب ايضا والذي كان قد حقق نجاحين حديثي العهد على مسرح برودواي، قام هارولد كلورمان بإخراج مسرحية ماك كولرز عام ١٩٥٠ كانت هذه المسرحية بمثابة تحد حقيقي لحساسية كلورمان كمخرج واقعي. إنها تروي قصة لطيفة لمراهقة من جورجيا تتلهف للحظة الاولى من حياتها في عالم البالغين وفي ذلك تلجأ المسرحية لتكنيك تشيخوف لإثارة المشاعر الداخلية المتعلقة بمثل هذا الموضوع الحساس. تقوم جولي هاريس. وهي ممثلة من مدرسة المنهج، بدور فتاة يتيمة الأم لها من العمر ١٢ عاما وتحب أن تظهر بمظهر الفتيان اسمها فرانكي، تتكلم مع الغرباء أو الى القطة وفجأة «تنطلق» في الغرفة وكأنها تدور حول العالم، تحاول تدخين سيجارة تعامل الأشياء المألوفة وكأنها غريبة عنها، ثم تتولى وتدور حين تحس بجنسانيتها بشكل محزن من خلال فرحها بزفاف أخيها الكبير الوشيك

الحصول في البيت الى درجة أنها ترغب بالانضمام فعلياً للعروسين والذهاب معهما لقضاء شهر العسل لقد أشار كلورمان الى أن نشيج فرانكي بصوت مسموع في الفصل الاؤل يأتي كذروة لمجموع الدلالات البسيطة على وحدتها الموحشة.

استطاع كلورمان في هذا العرض توفير البيئة الانسانية لفرانكي بوضعها وسط مجموعة من الأشخاص الذين تميزهم سمات خاصة بكل منهم: الرقة الواقعية للطباخة بيرنيس سادي براون كما أدت هذا الدور ايثل ووترز واللامبالاة الطفولة عند الولد الصغير جون هنري الذي يقوم بدوره براندون دي وايلد، وهو منهمك بالحركة الدائمة خروجاً ودخولاً طيلة المسرحية. هؤلاء الثلاثة محصورون ضمن مطبخ البيت الذي سيجري فيه الزفاف، هذا الحدث الكبير على الجزء اللامرئي من المسرح. أقر النقاد ان مسرحية «مدعو الزفاف» تكاد تخلو من أية حبكة او حتى تطور في الشخصيات إلا أنها استطاعت تكوين حالة نفسية غير عادية. وحسب رأي ريتشارد واتس في «نيويورك بوست» فانها نوع من الجمالية الحزينة الرقيقة الأخاذة والغريبة (٦ كانون الثاني ١٩٥٠).

ساهمت المسرحيات الأولى ذات التوجه الاجتماعي للكاتبة ليليان هيلمان (١٩٠٥ -) في الحركة المسرحية الهادفة في فترة الثلاثينات وإن لم تكن لها صلة بمسرح المجموعة ففي ١٩٣٤ كتبت المسرحية الاستفزازية عن السحاق «ساعة الاطفال» متأثرة بالواقعية النفسية عند ابسن. إلا أن أفضل مسرحياتها المعروفة هي «الثعالب الصغيرة» ١٩٣٩ وهي دراسة عن الجشع في اسرة جنوبية خلال فترة «إعادة البناء» بعد الحرب الأهلية الأمريكية، وهي تعتمد على تقاليد المسرحية المحكمة الصنع كميلودراما تشويقية. أما مسرحيتها «حارس على الراين» (١٩٤١) فقد كانت اتهاماً حقيقياً للنظام النازي. قامت هذه الكاتبة بجولة واسعة في أوروبا وروسيا السوفييتية في

عامي ١٩٣٦ و ١٩٣٧ ونتيجة لنجاح «الثعالب الصغيرة» و «حارس على الراين» تلقت دعوة لزيارة روسيا مرة اخرى عام ١٩٤٤ أما أهم أعمالها المسرحية التالية فقد أخرج حسب الاسلوب التشيخوفي.

أخرج هارولد كلورمان مسرحية هيلمان «حديقة الخريف» (١٩٥١) وقد أظهرت هذه المسرحية سواء من حيث الموضوع أومادة الحوار انتماءها لإسلوب تشيخوف أكثر من ابسن. إنها صورة مؤثرة ولطيفة لمجموعة من متوسطي العمر في حالة بائسة، يعيشون جميعاً تحت وطأة الاحساس بالفشل في نزل وضيع على خليج مكسيكو. وتتميز بالظرف والحدة وإن كانت تخلو من الدفء التشيخوفي المتميز وهذا ماجعل كلورمان يصف كوميديتها بأنها «لاذعة» ومؤلفتها «عملية». كثير من النقاد أشاروا الى وجود «المزاج التشيخوفي» أي أنها تأملية وكئيبة. كتب جون ماكلين في «جورنال أمريكان» أنه لمس بشكل خاص «تأثير تشيخوف الذي نحس به من خلال الأحداث.. ماكنت لأستغرب سماع أولئك الحطابين وهم يقطعون أشجار الكرز مع إسدال الستارة الأخيرة.

ظلت هيلمان معجبة بتشيخوف طيلة حياتها، حتى انها حررت مجموعة معروفة من رسائله عام ١٩٥٥ وقد عبرت في مقدمتها لهذا الكتاب عن غضبها لأن مسرحيات تشيخوف عرضت بطريقة تصوره رجلا يبكي مصير «الناس المحبطين الانفعاليين والمحببين.. كأنهم أناس كالفطر النفاث على طاولة مغبرة بانتظار الريح التي ستهب لتكنسهم». وخلافا لذلك كانت مقتنعة ان تشيخوف «شديد الواقعية موضوعي خشن التفكير». مثل هذا الرأي قد يعلل اللهجة الموضوعية القاسية السائدة في «حديقة الخريف» ومسرحية أخرى عن الحياة الجنوبية المتفسخة هي «دمى في السقيفة» (١٩٦٠) من الجدير بالذكر أن أعمال هيلمان بدأت تحظى بتقييم ايجابي متزايد منذ الحرب أما الآن فقد حان الوقت لإعادة تقييم مكانتها في الحركة الواقعية بشكل عام.

تبوأ يوجين أونيل (١٨٨٨ - ١٩٥٣) المكانة الأولى في التأليف المسرحي خلال النصف الأول من هذا القرن. وهو مؤلف مستعد لتجريب أية أداة أو تقليد أو اسلوب في تاريخ المسرح القديم أو المعاصر. فبعد مسرحياته النصف طبيعية والنصف رمزية ذات الفصل الواحد حول عمال البحر في سعيهم لتأمين عمل ضمن مجموعة بعنوان «اس. اس غلنكيرن» (١٩١٦ - ١٩١٨) بدا متأثراً بالناقد الطليعي الشهر كنيث ماغوان ومصمم الديكور روبرت ادموند جونز في محاولاتهما على مسرح بروفنستان. لكنه لم يفكر، بشكل واع بإسلوب أقل مليو درامية إلا عند نهاية عمله في المسرح. كان مقتنعاً ان سترندبيرغ هو «رائد الحداثة في مسرحنا» ليس في مجال الرمزية والتعبيرية فقط وإنما أيضاً الطبيعية المتطورة المناسبة للتعبير عن «القوى النفسية الداخلية» ومن المؤكد أن اونيل كان يبحث عما سماه «الإحساس الكبير بالحياة» مما يعني أن واقعية تشيخوف ليست الإطار المناسب الذي يبحث ضمنه عن جذور إسلوبه الواقعي. وقد تعمد في معظم أعماله التوجه الى «نقيض مسرحية الشخصية» وهي المسرحية التعبيرية التي ستناقش في الجزء الثالث. ومع ذلك فإن اونيل اعتبر تشيخوف مؤلف «أفضل المسرحيات الخالية من الحبكة» (هيرالد تريبيون ١٦ تشرين الاول ١٩٢٤) وبعد خمسة عشر عاماً تخلى أخيراً عن تجاربه المنوعة في التراث فكتب في سنواته الأخيرة ثلاث مسرحيات هامة تشبه السيرة الذاتية وهذه المسرحيات الرائعة هي «عودة رجل الثلج (كتبت عام ١٩٣٩ وعرضت ١٩٤٦) و «رحلة النهار الطويلة في الليل «(كتبت ١٩٣٩ - ١٩٤١ وعرضت ١٩٥٦ و «قمر للمشوهين» كتبت ١٩٤١ - ٤٣ وعرضت ١٩٤٧) يمكن تلمس تأثير مسرحية غوركي «الحضيض» في مسرحية «عودة رجل الثلج» من حيث النماذج التي تقدمها وهي مسرحية طويلة يتستغرق عرضها خمس

ساعات تقريباً ويؤدي أدوارها حوالي عشرين شخصية على الخشبة وهم من المنبوذين والعاهرات الذين يسكنون حانة هاري هوب على الشاطيء حيث تدور الأحداث عام ١٩١٢ . والحوار مغرق بالتشاؤم إذ أن كل شخصية فيها تعاني من انهيار أحلام حياتها كاملة . ومع ذلك تظل هذه المسرحية المتشائمة أقرب الى عالم تشيخوف من عالم غوركي في حبكتها التي لاتكاد تذكر ، واهتمام شخصياتها بموضوع معين عبر ردود أفعالها نصف الهزلية . قام إدي داولينغ بإخراجها على مسرح مارتن بيك (نيويورك) مثل فيها كل من دادلي ديغز بدور هوب وجيمس بارتن بدور المتطفل هيكي . ان النقاد الذين وجدوا هذا العرض عميق التأثير اعتبروه في الوقت نفسه مملاً وعندما أخرجها بعد عشر سنوات جوزيه كوينتيرو على مسرح سير كل في سكوير (نيويورك) قام جاسون روباردز الابن بدور هيكلي ، فكان عرضاً على درجة من الجودة فرضت إعادة تقييم مزاياها كعمل مسرحي رائع يعزز مسار الحركة الواقعية .

لقد كف اونيل عن تقديم التنازلات لكسب اهتمام الجمهور ، ولم يعد يصر على المشاركة الوجدانية بالشكل الذي يمثل احد مباديء سترندبيرغ القائمة وراء «رحلة النهار الطويلة في الليل» ذات المكانة الرفيعة . وهي عبار عن سيرة ذاتية بشكل كامل ، تصور بطريقة واقعية أتقنها المؤلف ، صراع أفراد أسرته العنيف فيما بينهم . تدور أحداثها مثل «عودة رجل الثلج» في عام ١٩١٢ ايضا . جيمس تيرون المفرط في تقتيره يدفع بزوجته ماري الى تعاطي المخدرات ، وولده الكبير الى الشراب والانغماس في الملذات في وقت يقع ابنه الأصغر فريسة مرض السل . إنها تصوير مقنع تماماً للحياة العائلية ومع ذلك فإن «الواقعية» الحقيقية مغلفة بالوهم : إن تقسيم المسرحية الى أربعة فصول يمكّن من تتبع حياتهم من الصباح حتى الليل . هذا الشكل يساعد في تحديد معالم عذاباتهم إذ يتحول الأمل الى قلق كما يحمل الليل معه اليأس - إنه نمط الحياة المأساوية ذاتها . ولذلك قيل إنها «قصة المعذبين» وإذا

كانت نهايتها ميلودرامية بالمعايير الحديثة فإنها مع ذلك قوية التأثير، وخصوصاً حين تُسمع الأم وهي تعزف البيانو تحت وطأة المورفين قبل أن تظهر حاملة ثوب زفافها القديم. وبينما تعيد ذكرياتها وكأنها في حلم، يصب الرجال المنهكون والنشيطون مع ذلك، الشراب مرة أخرى ثم تسدل الستارة وهي تقول: «عندئذ حصل لي شيء ما في الربيع. نعم، أتذكر. وقعت في حب جيمس تيرون. وكنت سعيدة جداً لبعض الوقت.

لم يكن اونيل يريد لمسرحية شخصية بهذا الشكل ان تعرض، إلا أن مالاقته من نجاح أثناء عرضها في ستوكهولم ١٩٥٦، اضافة للنجاح المماثل الذي احرزه كوينتيرو عند تقديم مسرحية «عودة رجل الثلج» على مسرح برود واي جعل أرملة أونيل توافق على إخراجه لمسرحية رحلة النهار الطويلة في السنة ذاتها. وعندما كانت لندن مشغولة «بالشباب الغاضب» ومسرحية «انظر الى الوراء غاضباً» ١٩٥٦ كانت نيويورك تعيد اكتشاف أعظم مؤلف مسرحي لديها، إنه عجوز غاضب. قدمت هذا العرض فرقة متميزة شاركت فيه فلورنس الدريدج بدور ماري وفريديك مارش بدور تيرون، برادفورد ديلمان بدور ادموند وجاسون روباردز بدور جامي. كتب والتركير في نيويورك هيرالدتربيون (٩ تشرين الثاني ١٩٥٦) ان اونيل «يبدو وكأنه يعيد تأكيد وجود الأشباح (في اسرته) أينما كانوا لأنه يعرف كل ماهو مرعب من أعمالهم ومع ذلك يحبهم» لكن أكثر مشاغل النقاد هو مصدر اسلوب أونيل الجديد فقد اعتقد بروكس اتكنسون (في نيويورك تايمز) ان هذه المسرحية «تشبه رواية من روايات دستويفسكي كتب حوارها سترندبيرغ» واعتبرها روبرت كولمان (في ديلي ميرور) نسخة تشيخوفية طويلة جداً مع حقد انتقامي وقليل من العاطفة الأصيلة» وأخيراً دعنا نسلم بأنها تمثل، بشكل استثنائي، أونيل في أفضل أحواله: إنها عمل مسرحي عظيم، قبيح، لايمكن إنكاره.

ظهر جامي السكير مرة ثانية شخصية أكبر سناً بأربعة عشر عاماً يعزيه في ورطته علاقته بفتاة فلاحة رائعة الجمال في «قمر للمشوهين» وهي تتمة كوميدية -حزينة لمسرحية «رحلة النهار الطويلة» افتتحت في كولومبوس، اوهايو، وأخرجها آرثر شيلدز على مسرح آبي. قام بأدوارها الممثلون المتحدرون من أصل ايرلندي فقط. إلا أنها كانت تلقى الاعتراض من الرقابة في كل مكان تعرض فيه. فقد كتبت بنفس الاسلوب الواقعي الانفعالي الهاجسي الذي كان اونيل قد استقر عليه آخر الأمر. ومثل بقية مسرحياته، يمكن القول إنها مطنبة تكرارية وأفكارها عادية لكنها مع ذلك مؤثرة على المسرح بشكل غير متوقع لأن المشاعر القوية فيها توفر مادة تمثيلية من الطراز الاول، وتستطيع ان تأسر المشاهد عاطفيا ضمن عالم شخصياتها المعذب.

***

١٥- الواقعية في أمريكا
وليامز وميللر

هواية الحيوانات الزجاجية (١٩٤٥)
موت بائع (١٩٤٩)

مؤلفان مسرحيان أمريكيان، كلاهما واقعي الأسلوب، قدما عبر ماحققاه تبريرا للسعي الأمريكي الدؤوب وراء الواقعية. إلا أنه لايمكن اعتبار آرثر ميللر وتينيسي وليامز ابسن وتشيخوف المسرح الحديث. مع أن الفروق بين طريقتيهما في رؤية العالم المحيط بهما تذكر بالفروق بين ذاك النرويجي وذاك الروسي. ففي حين نجد ميلر صريحاً نرى وليامز ملتويا وفي الوقت الذي يلح فيه ميلر على إصدار حكم، يرفض وليامز حتى مجرد إبداء الرأي.

إن عالم تينيسي وليامز (١٩١٤ -) الدرامي مليء بالمخاوف الشخصية التي تنتظر ضحاياها، وإن أول نجاحاته هي مسرحيته المحببة الى قلبه «هواية الحيوانات الزجاجية» ١٩٤٥. تفصح مشاهد هذه المسرحية عن البيئة المدينية الخانقة لأسره جنوبية تعيش على ذكرياتها في سينت لويس بشكل يذكرنا الى حد ما بأسرة «الإخوات الثلاث» اعتمد تصميم المشاهد المبتكر في عرضها الأول، والمكون من جدران شفافة ونصف شفافة على الضباب والقماش القطني مع اضاءة خاصة، وبشكل «يسعى لتحمل المسؤولية في معالجة واقعيتها واستخلاص جوهرها. ويحاول - ولعله نجح فعلياً - ايجاد الوسيلة الانجع والتعبير الأكثر حيوية وتأثيراً عن الأشياء كما هي. . لأن وليامز لم يكن يكتب مسرحية ذكريات فحسب، وإنما مسرحية عن مؤثرات غير محددة ضمن جدران غرفة»كما يقول مصممها جوميلزينر

في كتابه «تصميم الديكور في المسرح» وعلى كل حال، لا الإطار اللاواقعي لهذه المسرحية التي يؤدي فيها ابن العائلة دور الكورس في المشاهد المتعلقة بذكرياته، ولا تلك الحيل الانطباعية الموجهة لإبراز عناوين وانطباعات (حذفت في عرض نيويورك دون ان تؤثر على بنية المسرحية) استطاعت ان تحرفها عن الخط التشيخوفي للحدث الرئيسي.

اجمع النقاد على أن «هواية الحيوانات الزجاجية» مسرحية «مزاج» ينقصها الحدث الدرامي بالمعنى المتعاوف عليه. ومع أن لويس كرونينبرغر عبر عن استيائه (في نيويورك تايمز نيسان ١٩٤٥) من لحيل الخارجية المستخدمة في المسرحية (كان تشيخوف يعمل من الداخل بشكل لم يفعله السيد وليامز) وتابع قائلا «ان مشاعر الشفقة المختلطة بالكوميديا فيها والتفاصيل الطبيعية المختلطة بالجو الشفاف، واهتمامها الزائد بالذكريات، ونسيجها المكون من الآمال المستحيلة والتوق للماضي ثم الشفقة المضنية على الذات، كل هذا يجعل هذه المسرحية أكثر من مجرد عمل تشيخوفي بسيط واعتبرتها وليلا وولدور ف (نيويورك بوست) ذات مستوى شاعري أصيل «كالحياة تماماً، عد ة تأثير، مضحكة جداً ومحزنة حتى اليأس». فيها الدعابة اللطيفة الس رة والفهم الانساني اللذان تحاول الأم أماندا وينغفيلد عبرهما إحياء علاقات مجاملة قديمة لتضمن زوجاً لابنتها. والرقة التي تظهر من خلالها المثلة لورييت تايلور كبرياءها المتداعي وجمالها الزائل، بشكل يجعلها أفضل شخصية تشيخوفية عرفتها الدراما الامريكية تمزج مابين أنانية المرأة المعمرة لمدام اركادينا في «النورس» ولطف وسماحة نفس مدام راينفسكي في «بستان الكرز».

نجد أول صورة يقدمها وليامز للمرأة النموذجية في خداعها المؤسف لذاتها في مسرحية من فصل واحد تحمل عنواناً ساخراً «سيدة المستحضرات التجميلية» (وقد كانت هذه المستحضرات المركبة من نبات العايق تستخدم أصلا ضد القمل) في هذه المسرحية تحاول عاهرة من نيو أورليانز المحافظة

على مظاهر الحشمة بشكل مؤس. تجد هذه المرأة العزاء في رجل يشاركها نفس المنزل المهجور ويقدم لها كأسا من الويسكي. يسمي نفسه انطون باڤلوڤيتش تشيخوف، وتلك لفتة طريفة لاتخلو من اشارة لاهتمامات هذا المؤلف في تلك الفترة. ظهرت هذه المرأة نفسها ثانية عام ١٩٤٧ كشخصية رئيسية في رائعة وليامز «عربة اسمها الرغبة». في هذه المسرحية، التي لم يسبق لها مثيل، تعيش بالانش دوبيوس المرأة المشكوك بأخلاقيتها على اجترار احلامها. فهي مجبرة على العيش مع أختها ستيلا ذات السمعة الاحسن في شقة بائسة بشارع خلفي من مدينة نيو اورليانز. إن كبرياء بلانش الموهوم ولغوها الذكي المتواصل يظهران عجزها عن مواجهة حقيقة نفسها. كما أن اغتصاب زوج اختها ستانلي كوالسكي لها يرمز الى عدم واقعية أوهامها الناعمة في بيئة عدائية قاسية.

أخرج إيليا كازان مسرحية «الترام» لمسرح المجموعة وقامت جيسيكا تاندي بدور بلانش يشاركها مجموعة من ممثلي «المنهج» أمثال مارلون براندو كارل مالدن وكين ستانلي. كتب اريك بنتلي في «بحثا عن المسرح» ان هذه المسرحية «بدت واقعية أكثر مما هي بالفعل» وبرأيه تقع مسؤولية ذلك على اخراج كازان وكما يقول بنتلي ايضا يركز اسلوب عمل كازان بالدرجة الاولى على «الخط العام» لكل من الشخصيات بشكل يمكن مقارنته مع «الهدف الرئيسي» عند ستافسلافسكي. كان العالم الداخلي لشخصية بلانش، عالم مواطنها القديم (بيل ريڤ) والمشهد الذي تقدم فيه نفسها هو الواقعية الغنائية التي حاول ترسيخها والمصدر الذي جاء منه اسلوب الاخراج هذا ومقابل تزيين بلانش لأوهامها يبرز عالم كوالسكي الوحشي الذي لم تستطع بلانش إخفاء سوء تكيفها معه، انها «فراشة في غابة» وقد كتب كازان في دفتر مذكراته أثناء عملية الاخراج أنه أبرز حقيقة أخرى في هذه المسرحية وهي أن بلانش «نسخة عن كل النساء في رقة الجمال وعمق الوضوح» ولذلك يجب ان «تؤدى وتُعامل وان تتصرف كشخصية لها

أسلوبها المحدد » . ان هذه المعالجة شكل من أشكال الواقعية الشعرية التي اكتملت بتصميم ميلزينر لخلفية بسيطة من الجدران شبه الشفافة مع الاضاءة التي توجه اهتمام المشاهد على جزء من الخشبة في لحظة معينة بحيث تخلق «فراغاً محدوداً لكنه يعطي انطباعاً بالمدى اللامحدود» .

بعد هذه النجاحات تابع وليامز تقديم نماذج بدائية عن العزلة الروحية التي تحتاج الى شيء من الحنان . تعتبر مسرحية «وشم الوردة» (١٩١٥) كوميديا متميزة بسبب عناصرها الساخرة فهي تصور مجموعة صقليّة تعيش على شاطىء الخليج (غلف كوست) بينهم سيرافينا ديل روز المرأة التي كرست حياتها بشكل لايطاق حباً لزوجها المتوفي . لكن سيرافينا هي الأخرى حالة من حالات خداع الذات . فتخضع لغريزتها الجنسية الجامحة وتخفف عن نفسها مع سائق جرار عابر بكل مافي ذلك من تناقض مع الذات . يحقق وليامز توازنا حساساً من خلال مزج الرقة الغنائية بالخشونة والشفقة بالسخرية . تمثل هذه المسرحية نقلة من واقعية تشيخوف الى واقعية اوكيسي حتى تكاد تكون كوميديا سوداء أما مسرحية «قطة على سطح من صفيح ساخن» التي اخرجها ايليا كازان ١٩٥٥ فتصور أسرة بكاملها يعيش أعضاؤها حالات من الكذب على الذات لكنهم هذه المرة أكثر غنى ويعيشون في قصر بمزرعة على المسيسيبي . الأب مقتنع أن لا علاقة لاحتضاره بالسرطان . ولده اللوطي مستسلم للشراب . وزوجة الابن الصغيرة تعتقد أنها مازالت قادرة على إغرائه . عالم ظاهره . بهجة ، باطنه مليء بالخيبة . صور مليئة بالألم والصدمات والعواطف المكبوتة والعنف . يعمل وليامز على شحن الخبرات العادية في الحياة بشكل متزايد ليخلق عالماً خياليا لكائنات بشرية تعيش باستمرار على حافة الأزمة . ونتيجة لذلك أنشأ حواراً رفيع المستوى يضرب جذوره في الحديث الواقعي ، لكنه اكثر قدرة على التعبير بكثير . وهكذا يمكن القول إنه ما من مؤلف مسرحي امريكي تفوق عليه في فهم الخشبة وادراك التناقض الانساني وصراعاته .

من الجديير بالاهتمام ان وليامز، كأي واقعي متشدد، يرى ان عليه ان يعود مرة بعد اخرى الى الموضوع الذي يشكل هاجسه. فقد قدم عام ١٩٧٨ خلاصة درامية عن مُجمل مصادر إلهامه القديمة من خلال مسرحيته الرائعة «ڤيو كادي» معتمداً بشكل فعلي على راوٍ في سيرة ذاتية ليتحدث نيابة عنه كما فعل توم وينغفيلد في «هواية الحيوانات الزجاجية» وفيو كاري هو الحي القديم من نيوأورليانز حيث يعود المؤلف مرة أخرى الى أشباحه هناك. وهؤلاء يشملون جين التي تعتبر نسخة متطورة عن بلانش دوبيوس في استسلامها للاغراء واتخاذ عشيق لها، ونايتينغيل الرسام اللوطي المسلول وسيدة تدعي وير وهي صاحبة نزل ذات مظهر صارم رغم هشاشتها الحقيقية. لم يكن هذا التكرار الممل مقبولا في نيويورك إلا أن المخرج كيث هاك - على مسرح بيكاديلي في لندن - تمكن من جعل الحنين للماضي موضوعا أساسياً بحد ذاته على طريقة تينيسي وليامز الكلاسيكة من خلال خلفية الاطار الهيكلي المألوفة التي تتحرك ضمن تعاقب مصحوب بتكرار الموسيقى التصويرية. لم هذا الالحاح على العودة للماضي ثلاثين سنة للوراء؟ يقول جاك تينكر في ديلي ميل (١٦ آب ١٩٧٨) ان وليامز «كشاعر حديث في أيامنا يكتب عن المنبوذين والذين يحسون بالعزلة والوحدة» بحيث يطهِّرنا من آثامنا عبر شفقته وفكاهته. لقد أظهر هذا المؤلف في هذه المسرحية قدرته على الابتسامة لضحاياه بدلاً من الصراخ في وجوههم وبهذا الشكل ضمن الابتعاد بالقدر المناسب عن الواقعية الكلية مما أضفى الكمال على موضوعية الكاتب الفنية كلياً.

استقطب آرثر ميللر (١٩١٥ -) اهتماماً نقدياً عام ١٩٤٧ عندما قدم مسرحية اجتماعية مؤثرة على طريقه إبسن. إنها «كلهم أبنائي» التي تتحدث عن أحد أعمدة ا لمجتمع وهو رجل أعمال يبيع طائرات معطوبة للجيش أثناء الحرب. وقد قدمها بشكل لائق ممثلو فرقة المجموعة كما أخرجها ايليا كازان. واخرج كازان ايضاً أفضل مسرحيات ميللر «موت بائع عام ١٩٤٩

وقد صمم ديكورها ميلزينر. اعتبرت هذه المسرحية نموذجاً للمسرح الأمريكي في منتصف هذا القرن. لقد حدّ حوارها الواقعي المكثف من النزعة الأخلاقية ومن عنصر النقد الاجتماعي في الكتابة. لكنه عزز خصائصها التراجيدية وخصوصاً من خلال إبراز الشخصية المركزية ويلي لومان التي أثار انهيارها المشاهدين في كل مكان. استطاع ممثل فرقة المجموعة لي.ج. كوب أن يعطي المفهوم الأمريكي لهذه الشخصية حقه. كما استطاع أسلوب هذه المسرحية التخفيف بما فيه الكفاية، من كآبة هدفها بشكل أظهرأن ميللر قد تحول مبتعداً قليلا عن إبسن ليصبح أكثر قرباً من تشيخوف. لومان بائع مقتنع بفلسفة البيع القائم على التنافس فهو يشعر بضرورة الإيمان بأن مبدأه «حيوي لانكلترا الجديدة» حتى عندما يعرف أن الأمر غير ذلك. وهكذا يدفع بأسرته معه الى حالة خداع الذات التي يعيشها، ويدمر أوهام ابنه بيف خصوصاً وأن كلا منهما يجعل من الآخر قيمة مثالية. إن البنية القائمة على الحدث في هذه المسرحية تخلق تباينا بين تصورات ويلي الرومانسية عن الماضي والحقيقة المرة للحاضر. ويصبح هذا التباين أكثر وضوحاً من خلال تغيير ميلزينر الدقيق للإضاءة من مشمس ساطع الى درجات أقل لمعاناً. فقد سجل ميلزينر في دفتر ملاحظاته عن تلك المسرحية ان وجهة النظر القائمة خلف المشاهد المتعلقة بالماضي تخص ويلي وكأنها أحلامه في اليقظة، والمسرحية ككل تمثل اعترفه. والحقيقة أن العنوان الأول الذي كان ميللر قد اختاره لهذه المسرحية هو «مكنونات رأسه» ان تصوير الحوافز والدوافع القسرية في تقابلها مع مخاوفه وأساليبه الدفاعية المختلفة شجعت كازان على البحث عن الدوافع الخفية. وراء كل سطر فيها كما أن الحوار النثري الواضح أغنى هذه المسرحية بمجموعة من النبرات والتغيرات الصوتية والايقاعات جعلتها مفعمة بالحيوية على الخشبة.

اعتبرت مسرحية «موت بائع» بشكل عام «تراجيديا عن سكان الضواحي». وقد أعاد ميللر النظر في موقفه و «التزامه» كمؤلف مسرحي من

خلال المقدمة الشهيرة لكتابه «مجموعة مسرحيات» ١٩٥٨). فقال «لاعلاقة للشعر في مسرحية ما بواقعيتها أو عدم واقعيتها، وإنما له علاقة بالترابط العضوي بين أجزائها لقد اقتنع أن إبسن لم يكن يكتفي بمجرد إظهار ماحصل بل كان يفسر مجريات الاحداث وتطورها كما ان ابسن وثق الماضي بهذه الدقة لأن فهم جذور الحاضر ضروري لأي مستوى «أعلى من الادراك».

ولذلك أوضح ميللر أنه بكتابة «موت بائع» لم يكن يقصد كتابه تراجيديا او يبغي تقييم مكانة ويلي اعتماداً على أية معايير إغريقية او إليزابيثية عن البطل التراجيدي. وذلك لأن المكانة في العصر الحديث لم تعد تقرر المعاناة التراجيدية بل إن «الانسان العادي مهيأ ليكون موضوعاً للتراجيديا باسمى معانيها تماماً مثلما كان الملوك». مايهم هو المعاناة الواعية للشخصية المركزية بكبريائها وكرامتها. لقد انتهك ويلي لومان قانون النجاح في المجتمع. هذا القانون الذي لاتطاق الحياة بدونه. ولذلك لم تكن استجابة الجمهور قائمة على التساؤل «ما الذي سيحدث بعد ذلك ولماذا؟» بقدر ماكانت «أوه، يالله، هذا طبيعي!» وقد تحددت بنية المسرحية» بما كان مطلوباً لتكوين ذكريات (ويلي) بشكل يشبه كتلة من الجذور المتداخلة بلا بداية ولا نهاية. لم يلجأ ميللر لمثل هذه الصيغة اللامركزية في أي من مسرحياته بعد ذلك إلا في «بعد السقوط» ١٩٦٤ حيث يصعب على أية شخصية ان تستوعبها ذهنيا. على كل حال استطاع المخرج إيليا كازان، بموهبته الفذة وميله نحو التحليل النفسي أن يظهر وحدة هذه المسرحية القائمة على مجموعة من العقد النفسية لشخصية واحدة.

كان آرثر ميللر يصر على الدور الأخلاقي بشكل لانجده عند ابسن او تشخيوف. وقد تابع سعيه في سبيل دراما اجتماعية ذات هدف صريح وخصوصاً في مسرحية «الاختيار القاسي» ١٩٥٣ التي تعالج محاكمات ساحرات مدينة سيلم في مستعمرة انكلترا الجديدة. وهي مسرحية احتجاجية تتعرض للاضطهاد السياسي في ممارسات لجنة السناتور جوزيف مكارثي

بعد الحرب. ومع أن بطل المسرحية جون بروكتور تعرّض لهذه الكارثة العامة دون أن يقترف أي ذنب كانت المسرحية غاية في الوضوح من الناحية الاخلاقية لأن مافيها إما أبيض ناصع أو أسود حالك. وهذا ماساعد بشكل مريح على تحقيق هدفها المنشود وهو إثارة المشاهدين. وباعتبارنا نعلم أن بروكتور على حق نشعر أننانحن ايضاً على حق. وبنجاح أكبر تعالج مسرحية «مشهد من الجسر» ١٩٥٥ الاحتمالات المأساوية التي تنتج عن أعراف الولاء عند المهاجرين الايطاليين في بروكلين. هذه الأعراف التي يقع ضحيتها العامل إدي كاربون في حوض السفن. إنه يلجأ إلى شخصية الكورس بهيئة محام محلي، وبشكل غير درامي، ليؤكد الدلالات القائمة خلف الحدث. ومثل وليامز استخدم ميللر الأسلوب الواقعي السائد ثم ابتعد عنه. إلا أنه كان شديد الإيمان بأن دور المؤلف المسرحي هو تقديم الأفكار للمشاهد. ولسوء الحظ لم يشترك مع إبسن في فكرته عن البعد الأعمق للصوفية الشعرية.

من المناسب أن نتوقف عند مؤلف أمريكي أو اثنين آخرين في فترة الخمسينات ممن نالوا اهتماماً بسبب أعمالهم الواقعية. فهم وليم اينج (١٩١٣ - ٧٣) الذي حظي بتشجيع تينيسي وليامز كمؤلف مسرحي، علماً بأنه يوجد شبه كبير في التكنيك لديهما. وباعتبار إينج. من سكان غرب وسط أمريكا فقد كتب بتفصيل دقيق، على طريقة تشيخوف، عن الناس الذين عرفهم في الاربعينات والخمسينات من هذا القرن في كل من كنساس وميسوري. عرضت مسرحيته الثانية «عد ياشيبا الصغير» على مسرح غيلد في نيويورك عام ١٩٥٠ وأخرجها دانييل مان. يمكن القول إنها حققت نجاحاً مقبولا حسب معايير برودواي، خلال عروض دامت أقل من ستة أشهر وهي تعالج موضوعاً بسيطاً لزواج غير ناجح. وتركز بشدة على شخصيتي الزوج والزوجة. قام سيدني بلاكمان بدور دوك ديلاني الذي يقلع عن المشروبات الروحية ويتألم في صراعه للحفاظ على شرفه في بيت تسيرّه

زوجته لولا المستهترة أخلاقياً. تؤدي دورها شيرلي بوث. تدريجياً تصل الأمور إلى أزمة خانقة عندمايصبح الاثنان أمام مستقبل يائس مشترك.

بعض النقاد استحسن هذه المسرحية وبعضهم رفضها بشدة. كتب جون تشابمان في نيوروك ديلي نيوز ١٦ شباط ١٩٥٠ معتقداً ان هذه المسرحية تعتبر «شيئاً من تشيخوف وشيئاً من آرثر ميلر وشيئاً من الانجيل المقدس حين تبين أنه لامقومات لشخصية «المدمن» ومع ذلك ظلت هذه المسرحية مقنعة في معالجتها للحاجات الانسانية وضرورة التعاون المتبادل. ان تكرار حلم لولا الناعم والهادىء حول كلبها الضائع شيبا يرمز الى ضياع شبابها وجمالها كما يرمز لطفلهما المفقود وضياع أمنيات ماضيهما. تنتهي المسرحية بغنائية تشيخوفية حين تقتنع لولا نهائياً ان شيبا لن يعود أبدا في الوقت الذي يرشف دوك عصير الفواكه بصمت.

في مقدمة لمجموعة من أربع مسرحيات له نشرت عام ١٩٥٨ تكلم اينج عن المبادىء التي اهتدى بها كمؤلف مسرحي. فقال إنه لم يرغب بكتابة مسرحية غرضها الأساسي ان تحكي قصة: «انني اعتبر المسرحية موضوعاً انشائياً لاقصة، وتقطيراً للحياة لاسرداً لها» ووصف «عد ياشيبا» بأنها «نسيج الحياة». تعتبر الشخصيات فيها «الأنواع المكونة للبيئة» ثم اتجه فيما بعد، كما قال، ليملأ لوحة أوسع و «يكتب مسرحيات شاملة بمادتها تستفيد من الخشبة بشكل أوسع» ولذلك تجنب المشاهد العنيفة كالتي نشاهد فيها دوك مخموراً يهدد حياة زوجته لولا.

وبذلك سعى الى «التوسع» بدلاً من «التعمق»: «أريد أن أجعل مجموعة من الحكايات تتطور معاً وأن أبقي ما أمكن من منطقة التمثيل على الخشبة مشغولا قدر الإمكان.

إني استخدم جزءاً من الحدث للتعليق على جزء آخر لايتحول الانتباه عنه وبذلك يأخذ اينج بإحدى صيغ تشيخوف الواقعية.

إن المسرحية التي وضع فيها خطته الجديدة على محك الاختبار هي

«نزهة» ١٩٥٣ . في هذه المسرحية يأتي هال كارتر ، الشاب الوسيم ، باحثاً عن عمل الى بلدة صغيرة في كنساس حيث تؤدي مباهاته برجولته الى بث الفوضى في حياة مجموعة من النساء المحبطات . المكان شرفة وفناء بيت قديم حيث يستطيع هال إغواء أجمل فتاة هناك ليهجرها بعد ذلك .

استبدلت هذه النهاية الباردة في عرض نيويورك على مسرح غيلد كما أخرجها جوشوا لوغان وصمم الديكور ميلزينر . اعتقد والتركيز كما جاء في نيويورك هيرالدتريبون في ٢٠ شباط ان لوغان بالغ بإخراجه في التأكيد على «الحالات النفسية» الحساسة في المسرحية . وقد زال تأثير تشيخوف عندما عملت هذه النهاية المعدلة بشكل مفاجىء على تفجير الحدث الهش الذي سبقها . والغريب ان اينج كان قد كتب في مقالة عن «النزهة» انه يجب مقارنتها مع رحلة ينبغي أن تكون كل لحظة منها ممتعة مثل لحظة النهاية» .

أما مسرحيته التالية «موقف الباص» ١٩٥٥ فقد كان دور القصة فيها أقل ايضا . (أعتقد ا ن «موقف الباص» تحوي أقل قصة واقعية شهدها مسرح برودواي) تكمن مزايا هذه المسرحية في مادتها وبنتيها لأن المؤلف كما يقول، كان يبحث عن قيم درامية بشكل نسبي فقط ، وينظر الى الشخصية بالمقارنة مع شخصية اخرى . في هذه المسرحية مثلا نرى أن حماس وكسل وسذاجة الكاوبوي ، في بحثه عن الحب مثير للاهتمام فقط إذا ماقورنت ، في نفس الوسط ، مع لا أخلاقية شيري وفسق البرفسور وخشونة غريس وكارل العرضية وبراءة طالبة المدرسة إلما ثم هزيمة رفيقه فيرجل . ومع ذلك هل كان جمع الشخصيات ، مهما تكن المقارنة ناجحة سواء في موقف باص او نزهة كاف لإعطاء المسرحية المسوغ الكافي . ان مسرحيات اينج المكتوبة بلغة الوسط الغربي الواضحة وبتصويرها الدقيق للشخصيات تعرض اشفاقه على الحياة الرتيبة والبؤس المعنوي للناس الذين اختارهم . إلا انها لاتقدم سوى المزيد من الحلول العاطفية لمشاكلهم .

هناك مجال آخر حققت فيه الواقعية مكانة مرموقة في الخمسينات .

إنه مجال الواقعية التصويرية المناسبة للتلفزيون هنا يستطيع الممثل التعبيرعن الجوانب النفسية والملامح عن كثب، كما يشكل أفضل اطار محلي لتقديم البيئة الشعبية. أن المضمون الانساني والاجتماعي المقتضب والملائم للدراما التلفزيونية شجع مجموعة من المؤلفين المسرحيين على دخول هذا المجال في السنوات الاولى لتطور هذه الوسيلة الاعلامية. تضمنت هذه المجموعة الكتاب الطبعيين أمثال تاد موزل وريجنالد روز ورود ستيرلينغ وبادي تشايفسكي (١٩٢٣ -). مارس تشايفسكي الكتابة بشكل متواضع فكتب عام ١٩٥٣. مسرحية تلفزيوينة «مارتي». وهي وصف لرجل وحيد عادي يقوم. بعمل عادي ايضاً أنه قصاب في مدينة برونكس. خجول الى درجة لايستطيع معها طلب موعد من قناة. ويستمر وضعه على هذاالحال الى أن يقابل فتاة عادية خجولة مثله. لقد عدل تشايفسكي البنية الدرامية لمسرحيته بالشكل المناسب للتلفزيون. فأثبتت «مارتي» انها قصة مؤثرة عن الحاجات الانسانية العامة في مدينة كبيرة. ومرة اخرى حقق مثل هذا النجاح المحدود في مسرحية «منتصف الليل» (عرضت في التلفزيون عام ١٩٥٤ وعلى المسرح ١٩٥٦)، وهي وصف رقيق لأرمل يهودي بسيط يرغب بالزواج من فتاة صغيرة بعمر ابنته على الرغم من اعتراض اسرته. كتب تشايفسكي هذه المسرحية للتلفزيون بأسلوب مرح وخفيف. لكنه اختار أشخاصاً عاديين يمثلون الحياة العادية بشكل مقصود. الا أن المستوى الأعلى المطلوب للخشبة كان صعب المنال بالنسبة له عندما تحول الى مواضيع اهم.

ان قائمة المؤلفين الامريكيين في الستينات والسبعينات ممن تابعوا بشكل من الاشكال استخدام الاساليب واللغة الواقعية ولكن بإطار رمزي يمكن ان تمتد من ادوارد البي (١٩٢٨ -) في مسرحية «من يخشى فيرجينيا وولف»؟ ذات الاسلوب الغنائي المشرق الرائع، وتنتهي هذه القائمة عند ديفيد مانيت (١٩٤٧ -) بحسه المرهف تجاه الايقاعات والدعابة السائدة في لغة سكان مدن الوسط الغربي كما في «الجاموس الامريكي» ١٩٧٧. ليس

من المستغرب ظهور تاثير اسلوب تشيخوف في أعمال الكثير من المؤلفين الامريكيين مادام تأثير ستانسلافسكي والمنهج واسعا في مدارس التمثيل في الولايات المتحدة. كما انتعش التمثيل الواقعي بدوره نتيجة التفاصيل الكثيرة المتناثرة التي تمنح الشخصية حياة بموجب الاسلوب التشيخوفي. استطاعت أفضل المسرحيات الأمريكية استيعاب مهارات تتميز بالدقة والموضوعية والعقلانية هدفها تحقيق مستوى واقعي ذي بنية دقيقة التنوع يتناقض مظهره مع الحقيقة الكامنة تحته، ويتعارض فيه الموقف مع الآخر وتتعارض الشخصية مع ذاتها تؤدي طريقة عرض تناقض الحقيقة مع المظاهر وأقوال الشخصيات مع أفعالها إلى قطع كوميدي مضحك وتوازن ساخر على الخشبة، مع مايقتضيه ذلك من تحفظ عند المشاهد الذي يعتبر بحد ذاته، صاحب رأي نقدي. مثل هذا النوع من الكوميديا الواقعية سواء كانت «بيضاء» او «سوداء» تثير الشفقة حيناً والمرارة حيناً آخر، ويلون الدراما الاجتماعية بالأضداد، الموضوعية المتكافئة تماماً. لقد أثبت هذا التكافؤ في الأضداد في هذا العصر الحديث المتشكك الذي لايمكنه التسليم بتحليل ييتس المزعج قلق السائد فيه.

* * *

١٦ - الواقعية الجديدة في بريطانيا ٢٥٣

من ١٩٥٦ حتى الآن

انظر الى الوراء غاضباً (١٩٥٦)

الجذور (١٩٥٩) الناجي (١٩٦٥)

يرى غرانفيل باركر في محاضرة له في برنستون عام ١٩٤٤ ان هناك نوعان من الكتابة المسرحية: ضمني وصريح، وكلاهما أثر بشكل جذري على طرق التمثيل. وقد اختار تشيخوف نموذجاً له:

> يجب على الممثلة في دور مدام رانيفسكي ألا تكتفي فقط بتوجيهات المخرج فيما تقوله او تفعله، بل يجب إضافة شيء ما مؤثر ومعبر (وهذا مطلوب أكثر في تمثيل المسرحيات المتأخرة لإبسن التي تعتبر «صريحة» و «ضمنية» في آن واحد). وإذا لم يكن الأمر كذلك فسوف يبقى فراغ هائل لاتملأ الشخصية سوى جزء منه.

تعتبر أفضل الكتابات الواقعية المسرحية في بريطانيا بعد برناردشو، من النوع الضمني في المعنى بالتأكيد، ولكن كان التمثيل قاصراً أحياناً عن فهم المعنى الظاهركلياً، الا أن الواقعية الجديدة في بريطانيا قطعت شوطاً بعيداً في مجال الوضوح بعد الحرب العالمية الثانية.

في عام ١٩٥٧ كتب جون أوزبورن مقالة جريئة بعنوان «يسمونها الصرصور». «أريد أن أجعل الناس يحسون. وان أعطيهم دورساً بالإحساس» إنه يتكلم كمؤلف مسرحي جديد متوجهاً الى جيل جديد، فكان اختياره للألفاظ دقيقا. كان الإحساس عنيفاً بلا حدود واجتماعياً تبشريا. ومع أن دواعي اعطاء «دروس» في الاحساس قد وسعت من أشكال

الواقعية – مع وجود استثناءات قليلة مثل مسرحيات هارولد بنتر المبكرة التي لايمكن اعتبارها واقعية نظرياً ومع تجاوز رغبة غرانفيل باركر بكتابة مسرحيات ضمنية – فإن مجمل الصورة العامة للواقعية الأوربية والأمريكية تبين أن المساهمة البريطانية لم تكن ذات شأن. ورغم أنها انطلقت من الممارسة لا النظرية، بشكل أساسي لم تستطع تقديم أي مؤلف مسرحي هام، أو نموذج درامي لبقية العالم. لكنها على كل حال، مهدت لانتعاش دراما محلية واسعة وتحريضية بشكل لم تشهده سنوات عديدة.

انحدر مسرح لندن في فترة مابين الحربين الى تقديم دراما شبه واقعية متوسطة النوعية. إلا أن جيلاً جديداً من المؤلفين الشباب أخذ على عاتقه مسؤولية تقديم نوع جديد من الكتابة وعمل على العودة الى جذور الواقعية غير مبال بالتقاليد المسرحية. أطلقت تسميات مختلفة على أعمال هؤلاء الكتاب منها «دراما بالوعة المطبخ» و «دراما صندوق القمامة» و «المسرح الغاضب» و «المسرح الملتزم» وهكذا. وقد توضحت هوية هذه الأعمال بشكل جلي نتيجة الحرب والخيبة التي أعقبت أول فوز لحزب العمال بالأغلبية البرلمانية، والأحاسيس التي سادت عام ١٩٥٦ (قناة السويس وأحداث هنغاريا) ثم انتشار روح التمرد على البنية الاجتماعية الاقطاعية في بريطانيا. إلا أن هذا التمرد كان موجهاً بشكل خاص ضد توجه الطبقة الوسطى التقليدي السائد في مسرح لندن، وخصوصاً درامات ت. س. اليوت وكريستوفر فراي الشعرية. قد تكون الدراما الجديدة محدودة، المجال، إلا أنها دراما أفكار نثرية مفعمة بالحيوية، محدودة، تحاول هدم الجدار الذي «يفصل المسرح البريطاني عن الحياة» كما يقول آرثر ميللر. ومن الطبيعي أن يكون لهذا الامر وقع قاسٍ على واحدة من المؤسسات الثقافية البريطانية العريقة خصوصاً وأن ذلك يقتضي التخلي عن قاعة الاستقبال والانتقال للمطبخ.

لم تستمد الدراما البريطانية مقومات نهضتها المحدودة من مدرسة

تمثيل ناجحة كما حصل في أمريكا، ولا من اسلوب وشكل دراميين متقدمين كما في ألمانيا كما أنها لم تأت نتيجة نقاش عام حول أساليب الإخراج في المسرح المعاصر كما كان الحال في فرنسا، لقد كانت عملياً نتيجة جهد رجل واحد. انه الممثل والمخرج جورج ديفاين (١٩١٠ - ١٩٦٦) الذي وفّر صالة للمؤلفين الجدد وأسس فرقة الخشبة الانكليزية على مسرح رويال كورت عام ١٩٥٦. ومع ان رويال كورت قريب من الويست إند (غرب لندن) فإنه لم يكن المكان المناسب ولم يكن يتسع لأكثر من ٤١٦ متفرجاً. انه نفس المكان. الذي انطلقت منه شهرة برنارد شو عندما كان بإدارة فيدرين - باركر بين ١٩٠٤ - ١٩٠٧. وخلال بضعة اسابيع صار هذا المسرح محط أنظار المهتمين بالمسرح. وصار مايقدم عليه موضوع نقاش عام بشكل لم تألفه لندن. فقد قدمت هذه الفرقة حوالي مائة مسرحية خلال ستة أعوام، منها أربع وستون لكتاب جدد تابع معظمهم التأليف المسرحي. وقد أصبح لهذه الحركة ناطق باسمها هو الناقد المتحمس كينيث تينان في جريدة الأوبزرفر ومنبر حي من أتباع المدرسة القديمة فقد وضعوا أمام خيارين: إما أن يقاوموا هذه الدراما الجديدة أو يناصروها. لكنها في الأساس كانت عبارة عن مسرح مؤلفين يعمل لتمثيل الطبقة العاملة بكل جرأة، ويهاجم الاحتراف السهل والتفكير البليد في المسرح التقليدي. وإذا كان هؤلاء الكتاب غير متمرسين في اساليب العمل المسرحي المحترف، فإنهم الجدد ضمنوا، على الأقل وجود الشباب الى جانبهم، ولذلك كان كل منهم بمفرده يضع خطة عمله معتمداً على التجربة والخطأ.

كانت خطة ديفاين المعلنة تقوم على تأسيس مسرح كتاب سواء بتشجيع المسرحيين الجدد أو حث الروائيين والشعراء على التأليف المسرحي. وقد ظل واسع الصدر يتقبل الفيض الهائل من المخطوطات التي تصل مكتبه معتمدا على القراءات المسرحية وعرض واحد دون ديكور أو ملابس كطريقة لتحديد صلاحية المسرحية التي ستعرض فعلا. قد يكون ديفاين مخطئاً بعدم

تأسيس فرقة مسرحية دائمة ترسخ اسلوباً متماسكاً في العرض وعدم تكوين نظام ريبورتوار يرعى المسرحية الثورية كي تحظى بقبول الجمهور، ولكن فرقة الخشبة الانكليزية وورشة جون ليتلوود المسرحية في ايست اند (شرق لندن) استطاعتا معاً ان تجعلا من لندن مركزاً للمسرح التجريبي بين عشية وضحاها فعلاً.

كان وقع مواضيع هذه المسرحيات جديداً على المشاهدين وهي غالباً حياة الطبقة العاملة في المدينة والريف، والتي لم تكن سابقاً سوى مصدر للشخصيات الهزلية. (في عام ١٩٦٨ أعاد مسرح رويال كورت اكتشاف مسرحيات د. هـ. لورنس: «ليلة الجمعة عند عامل منجم» ١٩٠٦ و «الكنّة» ١٩١٢ و «ترمُّل السيدة هولرويد» ١٩١٤ التي كانت قد رفضت قبل خمسين عاما) وبمجيء هذه الفرقة غير المألوفة جاءت مجموعة من اللهجات المحلية التي أمدت الحوار بالحيوية: «انظر الى الوراء غاضبا» مكتوبة بلهجة برمنغهام المتغطرسة. شيلاغ ديلاني اعتمد لهجة لانكشاير، أما ألون اوين فقد اعتمد لهجة ليفربول. ونتيجة لذلك تراجعت اناقة خشبة الطبقة الوسطى الانيقة التجهيز لتفسح المجال أمام المطابخ والسقائف بكل أدواتها القذرة من أفران طبخ وطاولات كي الملابس واسرة. ومع ذلك يظل من المثير للدهشة لجوء العديد من هذه المسرحيات الجديدة وحتى مسرحيات الروائيين أمثال انغوس ويلسون وموريل سبارك إلى صيغة المسرحية المحكمة الصنع واعتمادها على الذورة العاطفية التقليدية دون أن تقدم، في كثير في الاحيان، سوى حل عاطفي. إن أكبر نقاط ضعف دراما الطبقة العاملة هو عجزها عن تأمين جمهور من هذه الطبقة، وهذا خلل انتبه إليه ارنولد ويسكر بشكل خاص، وحين اتجه المجددون امثال جون اوزبورن الى المواضيع التاريخية (لوثر، ١٩٦١) ومواضيع تهم الطبقة الوسطى (غرب السويس، ١٩٧١) لقوا قدراً كبيراً من الاحترام ا لجديد.

ظهرت موجه الواقعية الجديدة لأول مرة عندما عرضت «انظر الى

الوراء غاضباً» للكاتب جون أوزبورن (١٩٢٩ -) وذلك على مسرح رويال كورت عام ١٩٥٦ اخراج توني ريتشاردسون يمكن القول ان هناك بعض الحقيقة في الآراء التي تعتبر هذه المسرحية حداً فاصلاً في المسرح البريطاني. فقد رأى أحد النقاد البارزين في جريدة التايمز (٢٦ أيار) ان الشخصية

المركزية في المسرحية، جيمي بورتر، «شاب نزق كلياً» ثم التمس له العذر مضيفاً ان معظم الشباب، في كل عصر، يشبهونه الى حد كبير« بل تجرأ على الاستنتاج بأنه «من المرجح أن نتبين أن المزاج الحقيقي لعصرنا أكثر شبهاً بالمزاج الذي كان سائداً قبل قرن مضى» وعبر الناقد المسرحي في هذه الجريدة عن رأيه بفتور في ٩ أيار قائلا «تحوي هذه المسرحية مقاطع من الكتابة العنيفة الجيدة. إلا أن إطارها العام ككل غير مناسب، ثم يتابع موضحاً:

> يتألف هذا العمل بشكل رئيسي من التقريع الغاضب المطول. والبطل يعتبرنفسه، كما يعتبره المؤلف ناطقاً باسم الجيل الغاضب بعد الحرب. هذا الجيل الذي ينظر الى العالم من حوله فلا يجد فيه شيئاً صحيحاً.

ربما كان هذا النقد يعبر عن الرأي العام السائد حول هذه المسرحية. إلا أن دفاع كينيث تينان عنها في جريدة الأوبزرفر في ١٣ ايار اسكت كل معارضيها. وأخيراً هل يمكن اعتبار جيمي بورتر مجرد شاب أحمق؟

> ماذا عن ميله للتأمل، وموهبته في المحاكاة الساخرة البذيئة، صراحته اللاذعة احتقاره للزيف، ضعفه في مناجاته لنفسه وقناعته اليائسة بأن الحياة كلها فوضى. ان جيمي بورتر أكثر الشباب المغرورين كمالاً بعد هاملت، امير الدانمرك. . جيمي بورتر ببساطة ودقة مفعم بالحيوية. ولذلك يمكن القول إن واحدة من أكثر الظواهر الدرامية ندرة قد حصلت، عملية الابداع الحقيقية. . وإني لأتساءل ان كنت سأحب اي شخص لايرغب بمشاهدة «انظر الى الوراء غاضباً» انها أفضل مسرحية كتبها الشباب في عقدها.

لم يكتب تينان بمثل هذا الحماس، مبيناً ان المسألة ليست مسألة ذوق مسرحي سليم: «إن أمثال أسرة بورتر في زمننا يشكون من طغيان الذوق الرفيع وركز هارولد هوبسون (صنداي تايمز) على فكرة التزام المسرحية بقضية اخلاقية جديدة مستشهداً. بجملة تقولها اليسون، زوجة جيمي، في الفصل الثاني حين تصرخ «أريد شيئاً من الأمان». «إنه سلام تظفر به في النهاية كما يناله راسكو لينكوف حين يضع حدا لبراءته» كما يقول هوبسون.

تعتبر «انظر الى الوراء غاضباً» كمسرحية، ضعيفة من بعض الجوانب. فشخصياتها تفتقد للإثارة المطلوبة عادة في الدراما الطبيعية. كما أن اوزبورن لايبالي إلا قليلا بالشخصيات الاخرى الموجودة مع جيمي على الخشبة. مثل الكثير من أعمال أوربورن، لم يراع فيها الاقتضاب في الكتابه، وتلك نقطة اشار إليها هوبسون عندما شكا من «سيل التذمر المتدفق الذي يوشك أن يستنفذ صبر المشاهدين» ثم تنتهي المسرحية بتصالح عاطفي مناسب بين جيمي واليسون. لكنها تبرر كلياً جهود فرقة الخشبة الإنكليزية لاكتشاف مؤلف مسرحي جديد لديه مايقوله. بدا جيمي بورتر متمكنا من اللهجة الحقيقية الحديثة. و «النبرة الصادقة الجديدة» لفترة الخمسينات ومع ذلك ما من أحد تكلم عن الحاجة الى تطوير تكنيك درامي جديد يجاريها. فقد جاء كل من بريخت وبيكيت ومضيا وكأن شيئاً لم يكن، لكن دراما «بالوعة المطبخ» جعلت المسرح البريطاني يبدو، كأنه مرتبط بالطبيعية.

ان أهمية «انظر الى الوراء غاضباً» أعظم بكثير من قيمتها كدراما جيدة. لقد كانت ثالث عروض تلك الفرقة. كما ساعد نجاحها المالي المبكر في تمويل عدة عروض اخرى لم يكن سوى القليل منها مربحاً. على سبيل المثال كانت جميع مسرحيات جون آردن خاسرة باستمرار، علماً بأن مسرحية «رقصة الرقيب مسغريف» ١٩٥٩ قد عرضت مراراً في الجامعات وقررت للتدريس في المدارس. اثارت مسرحية اوزبورن الصراع بشكل

مباشر، صراع الطبقات والاجيال من خلال صيغة واحدة : فقد تعرض بعض المعمرين من جمهور رويال كورت لمواجهة أحد الشباب الناقمين من طبقة دنيا كان قد تزوج من فتاة ذات مستوى رفيع وأهانها نظراً للضيق الذي يعاني منه . وبعد ذلك صار توجيه الإهانات للجمهور جزءا من تكتيك هذه الحركة الجديدة .

لم يظهر سوى القليل من واقعية اوزبورن الهجومية في مسرحيته التالية «المسامر» ١٩٥٧ . ومع ذلك ظلت الشخصية الأساسية فيها، آرشي رايس، محيرة بشكل مثير . انه شخصية هزلية من الدرجة الثانية لمسرح المنوعات، مثيرة للشفقة فهو يتهرب من مواجهة واقع حياته باللجوء للدعابة الساخرة التي ينقلها الى البيت من عمله . بعد زيارة فرقة برلينرانسامبل الى لندن عام ١٩٥٦ أتيحت الفرصة لرواد المسرح كي يشاهدوا عملاً بريختياً لأول مرة مما جعل اوزبورن يعطي مسرحيته شكلا شبه بريختي . لقد أصبح المسرح نسخة مماثلة لمسرح المنوعات البريطاني المتحضر، كما صار مزيجه المتفسخ من الوطنية البالية والجنس الرخيص يرمز بشكل بشع الى الحالة السائدة في البلاد . كانت تلك خطوة ناجحة حققها المسرح فغيرت الصورة الشائعة عن المهرج نتيجة الصورة الخاصة المتكونة عن حياة آرشي البائسة في بيته، كما فتحت المجال أمام اوزبورن لاستخدام الهجاء في المسرح بشكل أقل اعتماداً على الاشكال الواقعية .

وبسبب براعة إسلوب أوزبورن استطاع ان يجعل مشاهده دائماً بين أمرين . فنحن نعجب بأداء كينيث هيغ لدور جيمي بورتر ولورنس اوليفر لدور ارشي رايس في الوقت الذي نستاء بشدة لقوة تأثيرهما علينا . بعضهم يعتبر مسرحية «الدليل المرفوض» أروع عمل واقعي . هي فعلا تحفة فنية هزلية لاتلتزم شكلا معيناً . انها مونولوج حقيقي والشخصية الاساسية فيها محام خسيس يدعى بيل ميتلاند منشغل دائما بالحديث مع الناس أو مع نفسه ان لم يجد من يحدثه . ضمن سياق معين يخسر زوجته وعشيقته وابنته

وزبائنه. وحتى القضايا المتعددة الموكلة إليه ذات العلاقة بالزواج تلقي الضوء على زواجه هو. ولذلك تم التأكيد على هذه النقطة مسرحياً من خلال قيام ممثلة واحدة بتمثيل أدوار جميع موكلاته. وهكذا يتجول في مكتبه السيء السمعة كما يقول برنارد ليفن «وكأنه في محاكمة رمزية لجريمة الوجود» يتدفق سيل الكلمات على مستويين، عام وخاص، وأحياناً لاينفصلان وإذا كان العجز عن التواصل موضوعاً من مواضيع مابعد الحرب فإنه هنا يأخذ شكل حوار تعتبر هذه المسرحية تحفة صغيرة من المونولوج المتماسك. يصور واقع رجل في منتصف العمر يائس من المسار الذي اتخذته حياته. وأوضح مثال على هذا اليأس نجده في التقريع الطويل الذي يصبه ميتلاند على ابنته ذات السبعة عشر عاماً وعلى جيلها «الف وخمسمائة من الكلمات المتلاحقة الرشيقة تنصب دفعة واحدة وكأنها فحم ينهمر من شاحنة مليئة حتى آخرها» وحسب وصف ليفن ذاته «ومع ذلك لاتخف وطأة هذه الكلمات ابداً على عقولنا» وفي حين يتابع ميتلاند كلامه، تقف الفتاة صامتة وهي تصدر حكمها عليه وعلى جيله بحيث يبدو صمتها اكثر فصاحة من كلماته ويمثل أفضل حكم أخلاقي في المسرحية.

ومع ذلك يمكن أن نسأل: هل يكفي هذا لتكوين مسرحية تتكلم بصدق الى جمهورها، أو هل هي دراسة نفسية لشخص خسيس فقط أم تصوير فوتوغرافي لفشل انساني يجب ان تطوى صفحته؟ ان متاعب ميتلاند تلامس مشاكل عامة من حين لآخر، ولكن هل يمكن اعتباره حالة انسانية في معاناته بالشكل الصحيح؟ هل تمثل هذه الحالة الخاصة وضعاً عاماً؟

ربما يكون أحد الابعاد الأساسية للواقعية الجيدة مفقوداً. يمكن فهم هذه النقطة أكثر حين نتساءل عن موقف المتفرج من أداء نيكول وليامسون لدور ميتلاند عام ١٩٦٤ و ١٩٧٨ إ حيث اعتبر بشكل عام أفضل أداء على المسرح البريطاني الحديث. هل نشارك الشخصية عذابها ام نكتفي بالإعراب عن دهشتنا لما يقدمه الممثل من تنوع صوتي واسع؟ وهل يتركز اهتمامنا على

الممثل أم الشخصية؟ ان نقص الوضوح، وبالتالي ظهور كوميديا متقلبة في «الدليل المرفوض» يخذل هذا النص الرائع. فالواقعية غيرْ كافية بذاتها يجب ان تكون لا واقعية بشكل حاذق.

يبدو ان المسرحيات الأولى للكاتب جون آردن (١٩٣٠ -) وخصوصاً «مياه بابل» و «عِش كالخنازير» جعلته واحداً من الواقعيين الجدد، ومع أنه رفض منذ البداية الوقوع في مصيدة الوعظ، بدت أعماله منذ البداية قريبة من الطبيعية في هدفها. كانت «عشْ كالخناير» أكثر مسرحياته تمثيلا للطبيعية، وهي تقدم اسرة تعيش علاقة حميمة في إحدى الضواحي. انها اسرة جاكسون التي اضطربت حياتها بشكل مفاجىء بتأثير جيرانها، عائلة ساوني الغجرية التي أعطاها المجلس المحلي بيتاً كلا الاسرتين تعيشان حياة عادية ولذلك يخلق آردن وضعاً مثيراً دون أدانه لأي من الطرفين او محاولة إعطاء درس عن التفاهم الاجتماعي او المخاطر التي تهدد الصالح العام. لم يكن الجمهور مهيأ لتحمل مسؤولية التفكير من تلقاء نفسه، بعدئذ أظهر آردن اتجاهاته الحقيقية في عام ١٩٥٩ فقد أصبح ميله نحو الديالكتيك الدرامي واضحاً من خلال« رقصة الرقيب مسغريف» التي يعتبر موقفها من موضوع السلم محيراً الى أبعد حد. وقد عززت من حيث الشكل بالتغريب والتاريخية البريختيين. اعتبرها آردن «حكاية غير تاريخية» و «مسرحية واقعية لكنها ليست طبيعية يقصد منها تحقيق موضوعية أشمل في المناظر من خلال ايراد تفاصيل واقعية ضمن الحدث المؤسلب. سرعان ما اكتشف آردن محدودية الأخذ بالمظاهر، لذلك ابتعد عن الطبيعية، وهذا ما سيناقش في الجزء الثالث.

على الرغم من أن ارنولد ويسكر (١٩٣٢ -) جرب بعض الحيل اللاواقعية في مجال البنية، كان أكثر الكتاب الجدد واقعية بين المجموعة الأولى لمسرح رويال كورت. انه من كتاب مسرح الأطروحات الذي كان دوماً يجازف بالقيام بدور الواعظ. لكن ثلاثيته المسرحية المبكرة تبحث

الاخلاقية السياسية عند الطبقة العاملة. كانت على قدر من الجرأة افتقرت لها أعمال تلك الفترة. ولكي يعزز الفكرة الأساسية فيها وهي «ستموت اذا كنت بدون انتماء» تعرض الاولى من هذه المسرحيات الثلاث «حساء الدجاج مع الشعير» (١٩٥٨) قصة اسرة يهودية تعيش في ايست اند (شرق لندن) قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة، وهي الفترة التي شهدت صدامات شوارع بين الأحزاب اليمينية واليسارية وحتى فترة الخيبة التي تلت الحرب. إلاأن المسرحية الثانية «الجذور» ١٩٥٩ قد تعتبر أفضل أعمال ويسكر ويبدو الوعظ فيها ممتعاً غير مباشر كما أنها ناجحة في ايصال ماتريد قوله بشكل منسجم مع واقعيتها. ان التثقيف الذاتي للفتاة الشابة بيتي في ريف نورفولك يصبح بمعنى من المعاني تثقيفاً لمشاهدي ويسكر انفسهم. اذا أخذنا بوجهة نظر الشخصية الوحيدة تظل الجذور أكثر دقة في الاتجاه ونجاحاً في تطوير طرحها وتصوير الواقع بمصداقية أعمق. فهي تدعوللممارسة أكثر من الايمان وفي الوقت الذي نرفض فيه صديق بيتي بريانت العفوي واللامبالاة القاتلة لأسرتها نتقبل تحولها الديني، اما المسرحية الثالثة «اني أتكلم عن القدس» ١٩٦٠ فتنقل اثنين من أفراد الأسرة الاساسية الى «قدس جديدة» في نورفولك ايضا، لكن ويسكر لم ينجح في كبح مشاعره الشخصية واستخدام الاسلوب الساخر للـ«الجذور» كان العرض الأول لمسرحية «الجذور» على مسرح بيلغريد في كوفنتري التي شهدت اكتشافات عديدة في تلك الفترة، ثم انتقلت الى رويال كورت وأخيراً الى مسرح دوق يورك في ويست اند (غرب لندن) اخرجها جون ديكستر. كان تصميم الديكور متميزاً بالاصالة والاثارة على يد جوسلين هيربرت فوصفها الن بريان لجريدة سبكتيتر في ١٠ تموز ١٩٥٩ قائلا:

المكان مطبخ عامل في مزرعة - مريح وان يكن وضيعاً يتكوم فيه الاثاث الرخيص المستعمل، مشمع متعرج الشكل، ورق جدران مزوق، ساعة جدار وجهاز ردايو مصممان بطريقة

رديئة تشبه بناء المعابد الاغريقية. مع كل هذا، بالطبع هناك «المغسلة المليئة».

حقا ان ذلك يمثل «مغسلة مطبخ ريفي» بحيث تصور بيئة مناسبة لحياة بيتية قميئة مملة بين «حيوانات المزرعة المملة والبليدة» التي تكون اسرة بيتي والأم «ذات القوام النحيل والوجه الشبيه بكعكة يوركشاير قامت بدورها غوين نيلسون التي نجحت بإظهار الطبع الطيب البسيط و «أحياناً الوحشية المرعبة للانسان البليد».

لقد مثل هذا المكان نقطة الانطلاق لفكرة هي كما ورد في التايمز «الحقيقة المرة (التي لامجال لانكارها بالتأكيد) اي أن الكثير ممن يعيشون ملتصقين بالارض تكون حياتهم بلهاء تافهة وضيقة، ومادامت هذه هي جذورنا فمن الأفضل ان نسارع الى قطعها». عنوان المسرحية ساخر بشكل لطيف. كما أن دور بيتي كما مثلته جوان بلورايت بحيوية كاملة استخدم ليدل الاسرة على ماينبغي أن يكون. ومع ذلك تكمن الخدعة المسرحية في حياة بيتي مع روني كان(شخصية في مسرحية حساء الدجاج) بحيث تبدو جميع انتقاداتها للحياة الريفية هي انتقاداته مما يجعله في وضع حرج بينما تظل هي مقبولة بشكل مريح. ولكن هناك ماهو أكثر من مجرد ببغاء في بيتي عندما تنطلق برقصة جنونية في الفصل الثاني وحالما تنبعث موسيقى الفرندل من الفونوغراف.

تبدأ الابنة بالرقص فرحاً حافية القدمين مغمضة العينين، مفتوحة الاصابع وكأنها ترقص البالية. تهتز الأم العجوز وتهمس لنفسها مع نهاية الفصل الثاني «انها كالحمل الصغير».

أليس في ذلك عاطفة قوية؟ يسأل ألن بريان وبالمقابل اعتبرها «أفضل عمل أدبي مؤثر وأصيل» شاهده على مدى ثمانية عشرشهراً كان يتردد فيها على المسرح »وفي جريدة صنداي تايمز عدد ٥ تموز اعتبرها هارولد هوون حدثا «لايصدق بصراحته حتى تمنى العقلاء من الناس لو أن بيتي لم تفعل

مثل هذه الأشياء» كما ان «طبيعيته المسرحية فاجأتنا بهذه القفزة من الجنون الشهواني. لكنه يختتم قائلا «في هذه اللحظة بالذات يدرك المرء ان السيد ويسكر مسرحي حقا». وعندما تبين في النهاية ان روني حبيب بيتي المثقف كاذب فعلا وعاجز عن الاندماج في اطار الأسرة يستنتج بريان ان رقصتها المرحة تخلق توازنا مع لوحة الخشبة عند نهاية المسرحية «حين يبدأ مجموع أفراد الأسرة على شكل كورس بالشخير والنخير مجتمعين حول المعلف وقد تحولوا الى حيوانات مرة اخرى. لقد تركها روني عاجزة، ولكن ما أن تصبح وحيدة معزولة حتى يتبين بوضوح، وعلى الرغم من روني ان جذورها مرتبطة بالأسرة وان ذلك يدفعها فجاة الى التمعن في طبيعة الاشياء.

للمشاهد ايضاً طريقته في التمعن ولذلك لم يكن مستغرباً ان تلقى هذه المسرحية ردود افعال مختلفة في كوفنتري ولندن ونيويورك. فقد جعلت منها لهجة نورفولك شيئاً غير مألوف اعتبرته التايمز نقيصة كبرى بالاضافة لازدحام الخشبة بالشخصيات المملة في حوار ركيك الى حد ما. ان خطر ارهاق المشاهد بأشياء مملة حالة عامة في الدراما الطبيعية اذا قلما تكون الحياة الخالية من الأحداث اساسا صالحا للحدث المسرحي لكن «الجذور» مع ذلك تظل ملتزمة بالتقاليد الطبيعية الصحيحة وهي اصدق مسرحية ظهرت عن الطبقة العاملة البريطانية وبشكل لايعتبر تلك الطبقة مجرد مصدر ضحايا نبيلة تستحق العطف.

بعد عام ١٩٥٦ كان هناك جدل حول مَن مِن الكتاب الجدد ينتمي بشكل طبيعي الى مدرسة «دراما البالوعة». ومثل مسرحيات اردن، اعتبرت مسرحيات هارولد بنتر المبكرة (١٩٣٠ -) جزءا من الحركة الواقعية بسبب اختياره لأوساط الطبقة العاملة وموهبته في استخدام تعابير لهجة الكوكني (لهجة الأحياء الفقيرة من لندن) انطلق بنتر معتمداً على صموئيل بيكيت منذ البداية، ومن الافضل اعتباره رمزياً. وخلال عشر سنوات ظهرت مجموعة ثانية من الكتاب الشباب الجدد النشيطين الذين حذوا حذو بنتر مع أنهم كانوا

أقل التزاما بالأشكال الواقعية. بدأ العديد منهم بالكتابة الواقعية فقط ليجدوا مجالا لتجاربهم التعبيرية والعبثية والمؤثرات الاخرى الناتجة عن اعمال يونسكو، بيكيت وبريخت التي صارت ملموسة في المسرح البريطاني. يبرز ادوارد بوند (١٩٣٥ -) كواحد انتقل من تقديم صورة واقعية حية عن المجتمع في أدنى مستوياته من خلال مسرحيته «الناجي» ١٩٦٥ الى تقديم أغرب الصور وابعدها عن الواقعية لما فيها من عنف ورعب كما في إعادة صياغته لمادة مسرحية شكسبير «لير» (١٩٧١).

ان عرض «الناجي» على مسرح رويال كوت، اخراج وليم غاسكيل جر على مؤلفها تُهم السادية والفحش لأن المنظر الأساسي فيها يعرض طفلاً في عربة أطفال ملطخاً ببرازه ثم تقوم عصابة من قطاع الطرق المراهقين برجمه حتى الموت. فقد قال مراسل التايمز ان هذا ابشع مشهد رآه على أية خشبة فوصفها بأنها «عمل طبيعي أحمق» همها فقط «الحط من قيمة الحيوان البشري بشكل منظم».

> كتب السيد نوند عملاً سيصبح سلاحاً فعالاً بيد اولئك الذين يريدون الهجوم على الدراما الحديثة باعتبارها غير ناضجة عنيفة بلا مبرر وجديرة بالازدراء. فما الذي يجعل المسرح يقبلها؟ لم تعد عبارة «ذوق رديء» كافية لوصف مثل هذا العمل.

ومع ذلك يظل من حقنا ان نسأل عن الهدف الذي تحققه. سمح بعرض هذه المسرحية في البداية ضمن شروط «نادي المسرح» الا ان لورد تشامبرلين وجد المبررات القانونية لمنع حتى مثل هذا النوع من العروض. فكانت النتيجة المباشرة لهذا العمل ان قام البرلمان بحظر كل أنواع الرقابة على المسرح عام ١٩٦٧. خلقت هذه الاحداث قضية عامة مهمة تتعلق بتحديد درجة الواقعية التي يمكن ان يسمح بها المسرح. إلا أنها صرفت الانتباه عن محاسن هذه المسرحية ففي نقاش عام جرى في المسرح في ١٤ تشرين الثاني

١٩٦٥ دافعت ماري مكارثي عنها لما اعتبرته «مهارة فائقة» في تقديم الحقيقة . ودافع عنها لورنس اوليفر في رسالة الى الاوبزرفر» مشيرا الى ان بوند وضع الفصل المتعلق بالعنف في النصف الاول من المسرحية كما فعل شكسبير في «ماكبث» و «يوليوس قيصر» ملمحاً الى أنه تعمد تسليط الضوء، فيما بعد على الاهتمام بالنتائج العميقة للحدث المثير .

ان منشأ الصعوبة بالنسبة للمشاهد هو أن مسرحية «الناجي» حساسة أكثر من اللزوم كمسرحية طبيعية سواء من حيث المفهوم او التنفيذ . فقد كتب بوند حواراً لفئة من الناس عاجزين عن التعبير تقريباً، حتى ان التايمز اعتبرته «حرفيا وضيعاً» ان الحالة الانسانية فيها واضحة تماماً فالطفل يبدو وكأنه غير مرغوب ولأنه كذلك يصرخ طيلة الوقت الى أن تناوله امه الجاهله بعض الاسبرين . وفي هذه الحالة يترك وحيداً في عربته ليصبح تحت رحمة عصابة من الصبية الذين يبدأون كلامهم معه بنية حسنة . ولكن عندما يمتنع عن الاستجابة لهم يقترفون فعلتهم الشنيعة برجمه . لخص مارتن ايسلن المسألة كما يلي في مقدمته «للمسرح الجديد في اوربا» عام ١٩٧٠ «ان العمل الوحشي المرعب المتمثل بقتل الطفل هو تجسيد عملي لمشكلة اخلاقية : مشكلة طفل غير محبوب خلقها اناس من سوية عقلية متدنية عاجزون عن ممارسة ضبط النفس او تحمل المسؤولية ويتابع ايسلن فيسرد أحداثاً مشابهة أكثر خطورة كانت قد حصلت مستشهدا بحالات مثل قيام رجل الاستخبارات النازي بقتل يهودي لانه لم يستطع تصور مشاعر ضحيته، وقائد القاذفة الذي رمى حمولته من القنابل لأنه لم يعد قادراً على النظر الى هدفه المكون من البشر . وقد ذكر بوند في «مقدمة المؤلف» لتلك المسرحية ان عملية الرجم كانت «تعبيراً انكليزياً نموذجياً غير مباشر : انها وحشية لاتكاد تذكر بالمقارنة مع القصف الاستراتيجي للمدن الألمانية واذا ماقورنت مع مستوى الحرمان الثقافي والعاطفي الذي يعيشه معظم أطفالنا تصبح نتائجها غير ذات اهمية» .

وقد ذهب بوند أبعد من ذلك فأكد ان المسرحية كوميدية :

ان «الناجي» متفائلة بشكل لاحدود له. فالشخصية الرئيسية، لين، طيب بالفطرة رغماً عن تنشئته وبيئته، ويظل طيباً رغم ضغوط المسرحية.. تنتهي المسرحية بأزمة اجتماعية صامته. ولكن اذا كان المشاهد يعتقد أنها متشائمة فذلك لأنه لايعرف كيف يكون التعلق بالاوهام. ان التعلق بالاوهام هو الشيء الواقعي الوحيد الممكن.

فبالرغم من كل مافيها من وحشية ظل الشاب لين مخلصا لأم الطفل. ومبرر هذا الموقف المتطرف يكمن في كونه طريقة لاظهار ضآلة بصيص الأمل الذي يراه بوند في مثل هذه الحياة الميئوس منها. عندما يقرر لين في نهاية المسرحية البقاء وإصلاح الكرسي حين يقول «احضروا لي مطرقة» تظهر ومضة امل في حالة يائسة ان هذه المسرحية تلامس الموضوع المتكرر عند بوند. البراءة معرضة للفساد دوماً نتيجة قسوة الآخرين. لكنها أثارت ما أثارته من مشاعر الغضب لأنها وضعت العنف والشر ضمن إطار واقعي كليا. فما من شخصية انفردت بالكلام عن العنف والشر، وإنما قدمته المسرحية ككل بمنتهى البساطة. كما ان حوار المسرحية الخفيف لم يكتب ليعالج الشخصيات التي تنطقه بل يكتفي بمجرد تقديمها. لقد ذكر ايسلن ان النسخة الألمانية ظهرت في فيينا فقط بعد ان ترجمت اللغة البسيطة الى لهجة عامية المانية معادلة لها. وأضاف اذا ماقدمت هذه المسرحية في أمريكا فيجب ان تترجم الى لهجة عامية امريكية تعادلها. هذه هي الواقعية فعلا حيث تصبح القطعية الجمالية بين عالم الخشبة وعالم المتفرج في أضيق حدودها. حين تحول بوند الى الكتابة بأسلوب اكثر سريالية لم تعد صوره مؤلمة كثيراً.

هذه نماذج من المؤلفين البريطانيين الواقعيين ممن برزوا بعد الحرب. بعضهم مثل ديفد ميرسر عرضوا من خلال أعمالهم السلوك الانساني في إطار واقعي صرف. إلا أن آخرين وسعوا التقليد الواقعي ليأخذ اشكالا

تجمع بين الهزل والجد، فمثلا مسرحية بيتر نيكولس (١٩٢٧ -) «يوم في حياة جو إيغ» ١٩٦٧ هي كوميديا سوداء عن حياة والدي طفل مصاب بالشلل التشنجي، لكنها مثلت وكأنها لعبة يشارك فيها الجمهور اما «مسامرة السيد سلون» للكاتب جو أورتون فتعتمد الدعابة المريرة في معالجتها حتى تجعل الموقف الواقعي يتحول الى حالة غريبة مضحكة تقريباً، لقد اتخذت جميع مسرحياته اللاحقة منحى هزليا.

ان الزيادة الكبيرة في عدد المؤلفين المبدعين، والتي بدأت عام ١٩٥٦، لم تكن حركة مماثلة للحركة الطبيعية في اوربا مع نهاية القرن التاسع عشر. فهي لم تعتمد على اية نظرية متماسكة - وقد كانت تعتمد الشك في كل ماهو بريطاني بشكل تقليدي. منذ البداية كان أسلوبها الواقعي مضطرباً حتى أن الجمهور لم يكن على ثقة ان كان سيشاهد في العرض التالي رائعة من الروائع او عملاً تافهاً. ومع ذلك كانت الواقعية الجديدة قوة فعالة بالنسبة للحرية الفنية، لأن المسرح البريطاني شهد عددا غير عادي من المسرحيات الجديدة المكتوبة دون قيود سواء على الموضوع او الشكل او اللغة. كما ان فرقاً جديدة من الممثلين طورت أساليب ولهجات محلية لتلبية الحاجة. كأن ذلك ينجز باتقان لم يحصل الا عند تقديم أعمال شكسبير سابقاً وكانت الزيادة في عدد المسارح المحلية نتاجاً جانبياً آخر غير متوقع. وهذه نتيجة مباشرة للروح الجديدة التي سادت المسرح، حتى ان مناخ التجديد الذي ساد في لندن بعد الحرب كان يماثل ماشهدته باريس قبلها.

* * *

١٧- المسرح الواقعي عود على بدء

كانت الحركة الواقعية . أي الرغبة في إعادة تقديم شريحة من الحياة على خشبة المسرح بأمانة تمثل مطلباً ملحاً على مدى المائة سنة الماضية حتى عندما كانت الواقعية كتكنيك متنوعة من حيث الهدف والنوع . يمكن اعتبار الطبيعية الهجومية التي يحاول زولا من خلالها دفع مشاهده لرؤية مالايراه بنفسه مدخلا الى الانطباعية الهادئة الغامضة التي يحاول تشيخوف بواسطتها توجيه جمهوره الى رؤية واضحة . وكتقليد ، يمكن متابعة العرض الواقعي بعمق من البداية حتى النهاية بشكل يبدو فيه بعض الوهم عند سترندبيرغ بقوة التنويم المغناطيسي شمولا ، أو يمكن الاحساس به كأنه توضيح عرضي يجعل حكاية ايرلندية طويلة تبدو حقيقية .

وبإمكان المسرحية الواقعية ان توضح الجانب النفسي الانساني على طريقة ابسن أو أونيل الى الحد الذي تسلم فيه باستخدام الحيل اللاواقعية المستخدمة في التعبيرية او الرمزية اذا كان ذلك يسهم في زيادة الوضوح أوكانت أفكارها تثير نقاشا معيناً في ذهن المشاهد إلى الحد الذي يجعل ديالكتيك برناردشو وحده قادراً على اشباع الفضول المتكون . وعلى الرغم من كل هذه التنوعات ، وربما بسببها ، تظل القدرة على تصوير المشهد الواقعي اداة لابد منها للمؤلف المسرحي الحديث وممثليه كما أنه لابد لهم من العودة الى مؤسسي الواقعية الجديدة كي يعرفوا أسرارها .

كان للأعمال الرائعة التي أنجزها كبار الرواد الواقعيين أمثال ابسن وسترنبدبيرغ وتشيخوف تأثير عظيم على جميع تلك المسرحيات التي تتلمس اتجاها جديداً للدراما في القرن العشرين . وتظل أعمالهم مثلا أعلى لمعظم

محاولات التأليف المسرحي الواقعي. ولذلك يتمني المرء لو أن مزيداً من سمات ابسن ظهرت في عمال ارثر ميللر ومزيداً من سترندبيرغ عند يوجين اونيل ومثله من تأثير تشيخوف في أعمال برناردشو او تينيسي وليامز. واذا ماحاولنا إعادة النظر في مجموع ماساهمت به الحركة الواقعية كماوصفها ستانسلافسكي ومسرح الفن بموسكو بالدرجة الاولى، كانت عظيمة الفائدة لجميع الاشكال الدرامية بما في ذلك السينما، والتلفزيون ومن غير الممكن ان يتجاهلها الممثل في تدريباته هذه الايام. وهكذا طرحت الواقعية مهام جمالية جديدة وهامة على جميع الاطراف المشاركة في المسرحية من مؤلف وممثل ومتفرج.

لقد كتبت المسرحيات الهامة بالأسلوب الواقعي منذ الحرب. وبالفعل كا هناك تساؤل فيما إذا لم تكن أية موجة جديدة سوى مجرد امتداد تموج واحدة اخرى قديمة. فقد اعتبرت الطبيعية الحركة الكبيرة التي سادت الدراما والرواية في القرن التاسع عشر والتي انبثقت عنها جميع الحركات الهامة في القرن العشرين. ومع ذلك يظل الحدث الواقعي، مهما يكن موجزاًوخفياً الأساس للمفهوم الدرامي او المرجع الرئيسي للمقارنة مع اي نشاط غير واقعي على الخشبة فمثلا يعتبر توم المسكين «أنا» ثانية غير واقعية لشخصية لير، وفي ذات الوقت يمثل الصورة الحقيقة للتسول. وحتى المسرح اللاواقعي مثل الاعمال الدينية الرائعة في القرون الوسطى او ا لدراما الشعرية الممتازة في العصر الالزابيثي كان على هذه الدرجة من الجودة لانه وضع إحدى قدميه على أرض الواقع فاعتمد، من حين لآخر لتذكير الجمهور العادي بالواقع الفعلي، على شخصية او حدث واقعي.

وعلى كل حال كانت ردة الفعل في القرن العشيرن قاسية ضد مسرح الواقعية النفسية واللغة. والسلوك العاديين وسنرى كيف انقسمت هذه الحركات المناوئة له الى الرمزية والتعبيرية. فمن جهة نجد أن المشاعر

الشخصية القوية التي تتطلب خشبة أكثر غنايئة وخيالا بعد ابسن ومترلينك أدت الى تصوير أكثر رمزية للحياة يقدمها على شكل حلم أو حالة ذهنية أو ومضة إدراك حادة - وهذا تطور فتح المجال أمام صور مسرحية أخرى أكثر سريالية بل وعبثية . ومن جهة أخرى عملت المناقشات السياسية والاجتماعية على تعزيز أفضل مافي الدراما الطبيعية واستمرت بنفس الوقت على شكل طروحات مسرحية عقلانية وهجائية فتبنت القضية حيث كان المسرح الذهني الواقعي قد تخلى عنها ، وأحياناً تتجلى برؤية شاعرية تتخذ شكلا تعبيريا يتوجه للعقل بقدر توجهه للمشاعر .

سيكون مضمون الجزأين التاليين محاولة لتتبع وتحديد مسارات هذا التطور في الدراما الحديثة : الرمزية والتعبيرية الارتوية (نسبة الى أرتو) والبريختيه .

* * *

محتويات الجزء الأول

التواريخ الواردة هي تواريخ العروض الأولى

الجزء الثاني

الرمزية، السريالية والعبثية

١ ـ الرمزي في الدراما

حين يجمع كوينس Quince ، المخرج الهاوي، في مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» ممثليه في القصر للقيام بالتدريبات (البروفات) الأولى على مشهد (بيراموس وفيسبي)، يجد أن «هناك أمرين صعبين لابد منهما حتى تصل المسرحية الى جمهورها.

الأول هو ضوء القمر والثاني جدار ـ أي عاملا الزمان والمكان، وكلاهما أساسي في الإيهام المسرحي. قد يبدو الخيار سهلاً من حيث المظهر: هل ينبغي أن يكونا حقيقيين أم رمزيين؟ الحل بالنسبة لبوتوم Bottom هو في الاستفادة من ضوء القمر الحقيقي وذلك بإبقاء النافذة مفتوحة، إلا أن كوينس يدرك أن نجاح هذه الخطة مرهون كلياً بقدرته على إعادة تشكيل العالم الحقيقي والتحكم به. إذ يجب أن تنقشع الغيوم ويبزغ القمر في الوقت المطلوب، كما أنه ليس بوسعهم تجهيز جدار الغرفة الكبيرة وإزالته عند الطلب. وبمزيد من التروي يقرر: شخص مايقوم بدور القمر وآخر بدور الجدار، وبهذا الشكل يمكن خلق الليل أو النهار حسبما نشاء وبناء على متطلبات المسرحية، كما يمكن تغيير المشاهد بالسرعة التي يخرج بها الممثل.

إن كوينس يصطدم ببعض عبثيات الرمزية الدرامية حين يثق بها أكثر من اللزوم، ومع ذلك يبدو وكأنه قد حل المشكلة مؤقتاً على الأقل.

كانت الخشبة دائماً أكثر من مجرد مرآة تعكس الحياة والطبيعة، ولم تكن الرمزية في يوم من الأيام خارج إطار عمل أي ممثل يصعد الى المنصة ليحاكي العالم المحيط به مادامت عملية تقديم الحياة عملاً يتضمن إعادة صياغة الواقع.

والحقيقة هي أن وجود الدراما ذاته يوحي بوجود حاجة ملحة للتمثيل الرمزي. وتبعاً لذلك، يمكن القول إن الرمزية في المسرح يمكن أن تعيش إذن جنباً الى جنب مع الواقعية أو يمكنها الغاء الوهم الواقعي كلياً. وليس من الصعب أن ندرك كيف أن الدراما، التي تسعى دائماً للافلات من قيود الزمان والمكان الخاصة بأداتها (المسرح)، تنتقل بيسر من الواقعية الى الرمزية. ومما له دلالة كبرى هو أن كلاً من كبار أعلام الطبيعية في القرن التاسع عشر (أمثال ابسن وسترندبيرغ وهاوبتمان وتشيخوف) اختار تعبيراً أكثر رمزية في الوقت الذي بدا فيه ناجحاً كواقعي متشدّد.

بإمكان الخشبة الحديثة الانتقال بسهولة الى السريالية والعبثية، وقد أظهر المسرحان، القديم والحديث، أنه حين تتمكن القدرة الإبداعية من ملامسة أعمق المشاعر التي نشترك بها جميعاً، تستطيع الدراما تجاوز الواقعية كلياً لتدخل في مجال الطقس.

اكتسبت كلمة الرمزية، كتعبير نقدي وفني، دلالة خاصة من خلال علاقتها بالشعر فاستخدمت لأول مرة من قبل ستيفان ملارميه (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨) والحركة الرمزية الفرنسية بعد نشر بيانها في فيغارو عام ١٨٨٦. إن مهمة الشاعر هي إيجاد الكلمة المناسبة للتعبير عن المشاعر والأفكار الإنسانية. وفي الممارسة الشعرية، يعني ذلك أن يعمل الرمز اللفظي على إثارة مشاعر وأفكار أعظم من تلك التي تعنيها الألفاظ في الحالة العادية، لتوحي بمعان أبعد من دلالاتها الملموسة المباشرة. وبتحديد أكثر يتحول الرمز اللفظي الى أداة شعرية متقنة «لإعطاء الفكرة شكلاً حسياً».

ومنذئذ ارتبط هذا الاسلوب بأعمال العديد من الشعراء الفرنسيين الآخرين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبشكل خاص بودلير (١٨٢١ ـ ٦٧) وفيرلان (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦) ورامبو (١٨٥٤ ـ ٩١) وفاليري (١٨٧١ ـ ١٩٤٥).

كان هؤلاء الشعراء يريدون اكتشاف (سر) الشعر وكأنه شيء مايشبه حجر الفلاسفة، كما اعتمدوا بأفكارهم على نظرية رومانتيكية متأخرة تقوم على الأسرار والغيبية، اللاعقلاني وعالم الخيال والأحلام. لقد بدت النظرية الرمزية وكأنها تقدس فكرة الفن كقانون قائم بذاته والفنان ككائن مستقل. وبشكل متعمد، سلك كل من بودلير ورامبو حياة بوهيمية أساسها المخدرات والفسوق ليجسدا معتقداتهما ويعمقا ادراكهما الحسي ويعيشا أية حالة مزاجية بأوسع أشكالها. وقد طرحا في كتاباتهما بشكل خاص، نظرية «الحس المتزامن». «Synaesthesia» الذي يمكن بواسطته أن يمثل حس ماحساً آخر عن طريق التداعي. (فمثلاً، الضوء الساطع يوحي بصوت قوي والعكس صحيح). ماكان الشعر ليرضخ لقواعد المنطق، وإنما للهلوسة وماهو فوق واقعي. لذلك ينبغي أن يظل «نقياً» متحرراً من أية صلة جتماعية.

وبالطبع، يمكن أن تنطبق جميع هذه الأفكار على الدراما، ولكن ملارميه وحده، من بين هؤلاء الشعراء وهو أقلهم تزويقاً وزخرفة، ذهب بعيداً الى حد التفكير برمزية مسرحية فتخيل شكلاً طقسياً للمسرح، يكون صوفياً مثالياً ببساطته وانطباعيته، وعلى هذا المسرح الرمزي أن يوحد جميع الفنون ويعود الى عناصر الدراما البسيطة. وقد اعتبر ملارميه قصيدته هيروديا Hérodiade (نشرت عام ١٨٩٨) مسرحية مع أنها لم تقدم على الخشبة اطلاقاً.

إن تطبيق الرمزية على الصناعة المسرحية أمر معروف، كما أن استخدام الرموز على الخشبة ليس بالشيء الجديد. ففي المسرح يستطيع شيء ما أو موقف أن يوحي مباشرة بفكرة أو إحساس أعظم منه ذاته. وهكذا كانت العاصفة في مسرحية ماترمز دوماً الى استياء السماء وغضب الآلهة.

وسواء في التراجيديا الراقية أو الميلودراما الشعبية، يفسر صوت ومشهد الرعد والبرق بطريقة تشاؤمية من قبل المتفرج في أي مكان، وللتاج رمزية مؤثرة عند شكسبير.

فوجوده بين الملك وبولينغبروك في «ريتشارد الثاني» يدل دلالة واضحة على التنازع على السلطة في المملكة. لقد أصبحت مثل هذه الرموز تقليدية وعامة في تأثيرها الواضح، تماماً كاللون الأحمر الذي يدل على الخطر أو الرحلة التي ترمز للحياة.

ويمكن للرمز أن يكون قوياً إذا مادرس معناه ودوره بعناية ليصبح مفهوماً، حتى ولو كان هذا الرمز شخصياً بالنسبة للشاعر أو المؤلف المسرحي، ففي قصيدة ت. س اليوت «الأرض اليباب» تصبح وردة الياقوتيه رمزاً لخصوبة الربيع، علماً بأنها في مسرحية سترندبيرغ «موسيقا الشبح» تمثل ضياع الإرادة، وهي جميلة إلا أنها خانقة ومثبطة للعزيمة. وفي كلتا الحالتين، يثبت النص هذا المعنى الخاص ويترك المجال مفتوحاً للتواصل. ومن الطبيعي أن يكون المجال مفتوحاً أمام المؤلف المسرحي كما هو الحال بالنسبة للشاعر الرمزي في استخدام الرمزية الخاصة الغامضة. ولئن كان الغموض الرمزي في الشعر موضع شك بالنسبة لقارىء يجلس وحيداً فهو عمل لامسؤول وخطأ لايغتفر بالنسبة لجمهور المسرح.

طرح بعض الكتاب مع نهاية القرن، فلسفة «الفن للفن» كمبرر لاستبعاد القضايا الإجتماعية والسياسية من أعمالهم، حتى في مجال الرواية، صار بإمكان فيرجينيا وولف أن تكتب مقالتها السيئة الصيت «الأدب الخيالي الحديث» وتهاجم كلاً من ويلز وبينيت وغالسورذي «كماديين» عاجزين عن الارتفاع الى مستوى الحقيقة الجمالية لأن اهتمامهم محصور «بالجسد لا الروح»..

«إنهم يكتبون عن أشياء تافهة...

ويهدرون الكثير من المهارة والجهد في جعل ماهو مبتذل وعرضي يبدو حقيقياً ودائماً.» وعلى كل حال، يجب تحقيق توازن أساسي بين ماهو ملموس وماهو مجرد، بين الحقيقي والمبتذل إذا كان علينا استبعاد خطر الإغراءات التي تقدمها الرمزية الخاصة الغامضة.

وفي الوقت نفسه، قد تساهم الرمزية المغرقة في الخصوصية في عملية القضاء على إحدى أهم ميزاتها وهي قدرتها على تعزيز مكانتها ومضاعفة مدلولاتها. إن رمزاً شهيراً كبستان الكرز لتشيخوف يمثل تشابكاً في الانفعالات يشمل ماضي الأسرة السعيدة وأيام القنانة التعيسة في وقت واحد. ومع نهاية المسرحية، يتحول ليأخذ معنى مختلفاً عند كل شخصية، كما يتضمن الإشارة الى تحولات اقتصادية واجتماعية عميقة وشيكة الحصول في المستقبل. وتستطيع مثل هذه الايحائية أن تؤثر على مجمل المزاج العام لمسرحية كتبت وأخرجت بطريقة رمزية كلياً، قصد منها جعل المشاهد يفهم الحدث على الخشبة بالمستوى الذي أراده المؤلف. وهنا خطر آخر يطرح نفسه، إنه استغراق الجمهور في هذه الغابة من التداعيات في الوقت الذي أريد به للمسرحية أن تكون أوضح تعبيراً.

وهناك نظرية حديثة عن الرمزي، للناقد الأدبي الأمريكي كينيث بيرك، مرتبطة بفكرته عن «الدرامية» فهو يؤمن بأن الإنسان يسعى للسيطرة على عالمه وأنسنته بطرق رمزية. فالرموز والتراكيب الرمزية في الفن ليست انسانية بشكل أساسي وحسب، وإنما يرى أن جميع الصيغ الرمزية بما فيها المجاز نابعة أصلاً من الحواس.

إن عالم «الرمزي» هو عالم يضع المرء في منطقة وسطى من الصور الحسية تقع، بشكل ما، بين المادي البحت والمعنوي الصرف. وكما يقول، تتميز هذه الرمزية بقدرتها على خلق لغتها ومصطلحاتها الخاصة بها، مع قدرتها على التعبير و «الإفصاح» عن ذاتها تماماً كقدرة الدراما على تحديد أسلوبها الشعري، وبالإعتماد على مجموعة من الحريات ماوراء المسرحية

تبدو وكأنها بطريقة خجولة تمسرح عملية الإدراك بحد ذاتها مع تقديم المسرحية، وفي هذا المجال يخطر بالبال مسرحيتا شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف» و «العاصفة» كمثالين بارزين عن بنية درامية تعبّر الخشبة من خلالها، بطريقة تدعو للإعجاب، عن كيفية نشاطها الإبداعي وهي تبتسم ساخرة منه.

ولذلك يعتبر حضور المسرحية بحد ذاته عملاً رمزياً، كما أننا بمناقشة الرمزية في الدراما نعالج موضوعاً مراوغاً حافلاً بالمشاكل لكنه غني بإمكاناته. يمكن للرمزية أن تكون طريقة مؤثرة وغنية لايمكن التنبؤ بإمكانياتها في التأليف المسرحي بحيث لانفاجأ حين نعلم أنه في وقت كانت فيه الطبيعية في ذروتها بأوربا، كان المسرح يجدّ في بحثه عن مبررات له في الاسطورة والطقس على صعيد آخر تعويضاً عن الجانب الحالم الذي افتقده في الواقعية.

* * *

٢ ـ بدايات نظرية فاغنر ونيتشه

يستحيل تحديد بداية نشوء الفكرة الحديثة للدراما الرمزية نظراً لكونها بقية فلسفة رومانتيكية قديمة، إلا أن أحد المصادر الأساسية التي أثرت على المسرح الحديث تأثيراً مباشراً كانت النظرية الجمالية للمؤلف الموسيقي ريتشارد فاغنر (١٨١٣ ـ ٨٣) ونتيجة لاهتماماته المتوازية بكل من الموسيقا والدراما، لم يكتف بالأوبرات الرئيسية مثل «تريستان وايزولده» ١٨٦٥ و «سيد المغنّين» و الرباعية الملحمية «خاتم نيبيلونغن»*. (وقد أخرج العمل بكامله عام ١٨٧٦ التي كتب نصها وموسيقاها) وإنما تبنى نظرية مفصلة ومعقدة عن شكل وطبيعة «الدراما الموسيقية» التي اعتمد فيها على شوبنهاور والميتافيزيقيين الألمان.

كان فاغنر يؤمن أن الدراما الموسيقية ستصبح فن التمثيل المستقبلي، فن تستطيع فيه اللغة أن تزيد من قدرتها عن طريق الصوت لتخلق بياناً عاطفياً أكمل.

ففي مقالته «أفكار ريتشارد فاغنر» أشار آرثر سيمونز عام ١٩٠٧ الى أن نظريات هذا المؤلف الموسيقي في الكتابة ذات قيمة خاصة لأنها «بمجملها تعبير شخصي لفنان مهتم بالعمل الإبداعي، يكتشف النظريات في سياق مواجهته للعقبات أو استفادته من المساعدات التي تقدمها الأشياء بطبيعتها، وقد تبين أن بذور رومانسية جديدة تكمن في نظريات فاغنر، وتقوم على فكرة ترى في «الاسطورة» مصدراً لأعظم قدرات الإنسان كفنان.

* ـ نيبيلونغن: أي انشودة الظلام وهي ملحمة جرمانية تصف أعمال القبائل الجرمانية في الفن القديم.

يبين أول كتب فاغنر الهامة «العمل الفني مستقبلاً» ١٨٤٩ أن الفن كان التعبير الحي عن الحياة الغريزية، فبالرقص و «اللحن والشعر خلق الإنسان منذ البداية شكلاً فنياً كان فيه هو نفسه الموضوع وهو ذاته الأداة ـ كان العمل عن ذاته ومن انتاجه. وكان فاغنر يقصد بـ «النغمة» شيئاً، نصفه كلمة والنصف الآخر أغنية، متخيّلاً من زمن يسبق المرحلة العقلانية حيث كانت بداية الرقص والشعر. وقد اعتقد أن هذه النغمة تعادل شعر الكورس الاغريقي الذي كان يحاول ضبط وتنسيق حركة الجسم ووقع الصوت. كان فاغنر يؤمن أن هذا العنصر سيعيد للشعر والرقص وحدتهما مرة أخرى وبمساعدته يستطيع الإنسان الممثل والإنسان المغني أن ينجز شكلاً مكتملاً من الدراما الغنائية النموذجية التي تمكن الشعر والرقص من كشف جوهرهما الحقيقي عبر التناسق الموسيقي والإيقاع.

وقد طرح هذه الفرضية بشكل آخر أيضاً. فهو يرى أن الموسيقا كانت أكثر الأشكال الفنية نقاء وحسية، فقد سما بيتهوفن بالموسيقا الى أعلى حد، الى حيث لايمكن أن يعقبها فيه سوى النطق، كما أخذ شكسبير الشعر الى ذلك الحد الذي لايمكن أن يعقبه فيه سوى الموسيقا، ولذلك فإن فن المستقبل سيوحد الموسيقا والشعر ليخلق الدراما الكاملة.

.وفي كتابه التالي «الأوبرا والدراما» ١٨٥١ الذي أقر فاغنر نفسه «بصعوبة اسلوبه» بدأ يكتب عن الأسطورة كعملية خلق للخيال الغريزي وعرفها بأنها «قصيدة تمثل رؤية عامة للحياة».

إنها معين لاينضب صالحة لكل زمان، ومن واجب الشاعر المسرحي أن يعبر عنها من خلال الحدث. إلا أن هذا الكتاب يتميز بسلسلة من الفرضيات المفككة التي توحي بصلات نظرية بين الموسيقا والدراما. فمثلاً:

١ ـ آمن فاغنر بأن الخطأ الأساسي في الأوبرا هو أن وسيلة التعبير (الموسيقا) قد صارت غاية، بينما أصبحت الغاية (الدراما) وسيلة.

٢ ـ وادعى أيضاً أن التوجه النهائي في الدراما كان للحواس مباشرة، وهي تكتسب معناها فقط حين تبررها ضرورة عاطفية: في الدراما نتعلم ونعرف من خلال الشعور. وعلى كل حال يمكن الوصول الى أعمق إحساس انساني بشكله الكامل فقط من خلال «الكلمة ـ النغمة» الصادرة عن كورس وأوركسترا كاملين ـ أي على شكل موسيقا.

٣ ـ لقد كان الصوت البشري «أقدم وأصدق وأجمل أداة موسيقية» كما كان للأوركسترا القدرة على نطق مالاينطق ولذلك ينبغي دمج غاية الشاعر وتعبير الموسيقي بشكل لايمكن الفصل بينهما.

إن هذا الدمج هو الذي أدى بفاغنر الى تكوين مفهومه الشهير عن «العمل الكلي» الذي لم ير النور منذ اتحاد تلك الفنون في التراجيديا الاغريقية القديمة.

وقد تابع فاغنر عمله بهذه الأفكار الأساسية طيلة حياته، فوفق بين العديد منها في كتابه «هدف الأوبرا» ١٨٧١، يقول فاغنر إن الشاعر المسرحي لايستطيع التحكم بشخصياته وإنما يضع الخطوط العامة للمادة التي تمكن الممثل من الارتجال ـ تماماً مثلما يفعل مؤلف الأوبرا الموضوعة لعازف منفرد يقوم بعدئذ بارتجال موسيقاه.

لقد اعتبر دراما شكسبير شكلاً من الارتجال المسرحي المنظم حيث يتحول تصور الشاعر الأولي سحري الى فن حي. فعند كتابة المسرحية، يفترض الشاعر امكانية ايصال أفكاره ومشاعره من خلال الدراما، إلا أن الدراما الموسيقية هي التي تحقق هذه الإمكانية. فلو أن العنصر الملهم العصي على التفسير عند شكسبير بلغ كماله المطلق بواسطة نفس العنصر عند بيتهوفن لكانت الحصيلة شكلاً تعبيرياً مثالياً. تماماً مثلما تتحد قدرات العقل والشعور لتكوّن الإنسان الكامل.

وهكذا يلتقي وسيطان، الشعر والموسيقا، ليحققا «إضفاء العاطفة على العقل» ويخلقا دراما أكثر عمقاً وكمالاً تفوق امكانية أي الطرفين بمفرده.

وبالنسبة لفاغنر، فإن العرض المسرحي المنفذ والمعد موسيقياً هو «عملية خلق العقل البشري السامية التي لاتتجزأ» و«العمل الفني الأكثر كمالاً.».

مامن شيء قيل عن الرمزية مباشرة، إلا أن رؤية فاغنر حول النقاء والمثالية في الفن دفعت به بعيداً عن واقعية مسرح أواخر القرن التاسع عشر. وفي حين كان يكرر ويوضح نفس الأفكار من كتاب لآخر كان يقترب من دراما تقوم على الأسطورة والأنماط البدائية بقدر اعتمادها على الحلم والعناصر فوق الطبيعية والصوفية التي ستسود المسرح الرمزي في القرن العشرين.

وقد أوضح فاغنر أيضاً نظرياته في التأليف الأوبرالي فكانت مقطوعاته تتضمن المفاتيح المطلوبة في التمثيل.

وفي عام ١٨٧٦ بنى المسرح الذي كان يسعى إليه، فصار بإمكانه تقديم الدراما الموسيقية بطريقته الخاصة المغرقة بالتفاصيل، وهذا ماصار يعرف بمسرح فيشتبيلهاوس الشهير على بعد حوالي ميل واحد من بايرويت البلدة الصغيرة قرب نورمبيرغ في بافاريا.

وقد استحسن فاغنر مقدمة خشبة* مسرح غوته المعدلة في فايمار لقدرتها على إبقاء المتفرج قريباً من الحدث، لكنه شعر أن الأوبرا تتطلب خشبة أبعد كي تؤمن شكلاً اصطناعياً أكثر وزيادة في الوهم. لذلك وضع الأوركسترا تحت مستوى الخشبة في مسرح بايرويت، وبدلاً من الشرفات المعروفة في المسرح الفكتوري، اعتمد صفوفاً اسفينيه الشكل من المقاعد ترتفع تدريجياً من الأوركسترا الى شرفة في مؤخرة الصالة. وبهذا الشكل أصبح مسرح فيشتبيلهاوس مدرجاً. كان الموسيقيون يجلسون تحت غطاء يحجبهم عن المتفرجين مع فتحة في أعلاه تنفذ الموسيقا من خلالها. وكان هناك اطار لمقدمة الخشبة يحيط بمقدمة خشبة ثانية (الخشبة الداخلية) وهكذا ففي الوقت الذي تبعد فيه المتفرج بشكل غير عادي، يبقى في الوقت ذاته مجبراً على التركيز على مكان عرض واحد لاغير.

---

*ـ spron stage الجزء المسطح العريض من الخشبة الاليزابيتية البارزة باتجاه الجمهور والمستخدمة كمكان رئيسي للتمثيل.

وبهذا الشكل صار بالإمكان تقديم عالم فاغنر المثالي مستقلاً عن عالم المتفرج الواقعي، وهذا ماأسماه «هاويته الصوفية».

ولسوء الحظ، كان مسرح فاغنر في بايرويت يعيد تقديم نفس المشهد الذي كان شائعاً جداً في العصر الفيكتوري بشكل تصويري حرفي، لم يعمل على دمج جماليته الشعرية والموسيقية بالجمالية البصرية وحين أعيد افتتاح مسرح بايرويت عام ١٩٥١ بعد انقطاع فرضته ظروف الحرب، عمل المديران الفنيان (حفيدا ريتشارد فاغنر، فيلاند وفولفغانغ) على الاستفادة بنجاح من معطيات المسرح الحديث في مجال التجريد والرمزية بالديكور والخلفية.

وقد بدت خطتهما في الإخراج هرطقية برأي بعض أتباع فاغنر المتحمسين، في حين اعتبرها آخرون مرنة وخيالية بشكل مقبول.

وبالنسبة لتصور فاغنر البعيد المدى حول مسرح فوق طبيعي، فقد اخفق في تحقيق فكرته عن توحيد كامل للعقل والحواس. وكان على الآخرين، وخصوصاً آبيا وكريغ في البداية أن يجربوا هذا التوحيد النموذجي لعناصر المسرح كي يحققوا التجربة الغامرة التي كان فاغنر يسعى لتحقيقها ومع ذلك طرحت هذه الرغبة في تقديم تجربة روحية وعاطفية على الخشبة فكرة عن الرمزية تفوق كل ماحققه وأدركه الشعراء الغنائيون الفرنسيون عمقاً وشمولاً وتأثيراً. وانطلاقاً من «الخاتم» استبعد فاغنر القيود التقليدية في الأوبرا من غناء ثنائي أو جماعي أو سرد، بما في ذلك افساح المجال للتألق الفردي والاستعراض مما سمح بتصميم خطة حركة كاملة يكون فيها لكل موقف، كما يقول هو، دوره في تكوين المفهوم الكلي، وتبقى الأسطورة في عمق هذا العمل الفني قادرة على السيطرة على العمل الدرامي ككل.

لقد ألهمت أفكار فاغنر عن الدراما الموسيقية مجموعة من منظري وفناني المسرح في السنوات اللاحقة، وكان من بينهم، على الأخص صديقه الألماني الأصل أيضاً، الفيلسوف فريدريك نيتشه (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) الذي طمح لاعطائها مسوغات حقيقية تاريخية المظهر، مستمدة من أصول

التراجيديا الاغريقية التي تعتبر بداية الدراما الغربية، ولما كان نيتشه يأخذ التراجيديا بالحسبان كان لابد من اهتمامه أيضاً بكل مايعتبر ذا شأن من الدراما. ففي عام ١٩٧٢، نشر كتابه «مولد التراجيديا من روح الموسيقا» الذي يعتبر بحثاً في الانتروبولوجيا ونظرية جمالية أصبحت أحد معالم الفكر الغربي الحديث.

يعتقد نيتشه أن التراجيديا نشأت من الاحتفالات الطقسية الخاصة بديونيزيوس المعبر عنها بأغاني ورقصات «الديثيرام*» «dithyramb». التي تجعل المرء يخرج من ذاته، وكأنه شخصية درامية. كان ديونيزيوس يمثل كل ماهو عاطفي وغير عقلاني في الإنسان. وفي هذه الحالة يفرض الرقص شكلاً على هذا المفهوم الديونيزي من خلال مايجسده، وهذا مايتضمنه المفهوم الأبولوني من وضوح وعقلانية وانسجام، والمثير في الأمر أن نيتشه سبق فرويد في نظرياته عن الأنا والهو مبيناً أن هذه الثنائية وهذا التوتر بين الغريزي والعقلاني - بين ديونيزيوس وابولو - هو الذي ينتج دراما عظيمة.

اعتبر معظم هذه الأفكار جزءاً من نظرية فاغنر عن الدراما الموسيقية إلا أن نيتشه طرح فكرة مقبولة تقول بأن الموسيقى هي الجانب الديونيزي في حين تمثل الفنون «البلاستيكية» كالدراما، الجانب الأبولوني، ولقد ظلت هاتان القوتان متعارضتين الى أن حصل تزاوجهما من خلال التراجيديا العظيمة. ومثل فاغنر، كان نيتشه يريد تقديم دراما تعبر عن «ذاتنا الباطنة» وتبرر الحاجة الى عالم الحلم. وقد أكد ذلك باقتطاف هانززاكس، الحذاء في «سيد المغنين» (الفصل الثالث، المشهد الثاني).

هباء كل ماعرفه العالم من قصائد،
في أحلامنا فقط تكمن الحقائق.

وعلى كل حال، كانت. النظرية في «مولد التراجيديا» بالغة التجريد بشكل حد من تأثيرها المباشر على ممارسة الخشبة الحديثة إلا أنها قدمت دلالة واضحة على تطور الاندفاع باتجاه دراما أكثر رمزية.

---

* - الديثيرام: قصيدة مليئة بالحماسة والعواطف الجياشة.

٣ ـ المسرح الرمزي
آبيا وتصميم الإضاءة
«تريستان وايزولده»

كان فاغنر مصدر الهام ألفنان الفرنسي ـ السويسري آدولف فرانسوا آبيا (١٨٦٢ ـ ١٩٢٨) واستوعب مسرحه المثالي بتعابير ذات شكل «موسيُقي». ومثل ولتر باتر اعتقد أن الموسيقى كانت تمثل المكانة التي تطلعت إليها الفنون الأخرى. عمل آبيا، في البداية بالمسرح في دريسدن وڤيينا لدراسة مشاكل الإضاءة والمشهد الثلاثي المستويات، إلا أنه لم يعمل في مسرح بايرويت. هناك شاهد أعمال فاغنر: «بارسيفال» ١٩٢٨ ثم «تريستان وايزولده» (١٨٨٦ و «سيد المغنين» ١٨٨٨. فوجد أسلوب العرض مغرقاً بواقعيته التصويرية الحرفية، وحسب رأيه، يعتبر المشهد المرسوم الثنائي الأبعاد زائفاً بالمقارنة مع الممثل الثلاثي الأبعاد. وبدلاً من ذلك تصور، ببصيرة نافذة، تصميماً لخشبة «موسيقية» ترتفع بالمسرح فوق مستوى العصر الفيكتوري وتنقله الى شكل من الرمزية البصرية التي تعبر عن الخصائص الداخلية للمسرحية، ينبغي التخلص من أضواء المقدمة الثابتة وأضواء الجوانب والحواف والظلال المرسومة على القماش، ليحل محلها نظام اضاءة متنقل يسلط من الأعلى ليرسم ظلال الممثلين، بوضوح على الخشبة.

وبعد التخلص من الواقعية المشهدية بهذا الشكل، تمكن ابيا من ابتكار ايقاعات وأنماط ملائمة لتقديم الأحلام أكثر من الدراما، إلا أنه في الواقع لم يحظ إلا ببعض الفرص المناسبة لوضع نظرياته موضع التطبيق. وبعد تجارب مسرحية على مشاهد من «كارمن» و «مانفرد» عام ١٩٠٣، قام بتصميم

عرضين كاملين فقط هما «اورفيوس ويوريديس» لجلوك في عام ١٩١٣، وباليه «صدى ونرجس» قبل أن يتمكن أخيراً في شيخوخته من اخراج أعمال فاغنر. وبدلاً من ذلك صمم الكثير من العروض الخيالية وبشكل رئيسي لفاغنر، ووضع الأفكار على الورق ليملأ كتبه بأفكار مستقاة من الفلسفة الألمانية مافوق الطبيعية. وهذه الأعمال الرئيسية تشمل «اخراج أعمال فاغنر» باريس (١٨٩٥) و «الموسيقا وفن المسرح» (ميونيخ ١٨٩٩) و «عمل الفن الحي» (جنيف ١٩٢١) لقد قدمت هذه الأعمال فيضاً من المبادىء الجمالية لمصمم الديكور الحديث. وكانت ذات تأثير كبير على المسرح الأوربي والأمريكي.

تمثل انجاز آبيا في توحيد تلك الفنون الخاصة بالخشبة والتي كانت تعتبر دائماً منفصلة عن بعضها بعض، لأن بعضها متعلق بالمكان الآخر بالزمان، كان يرى أن من واجب مصمم الديكور أن يربط ويوحد مابين المرئي والزماني. وقد زودته المفاهيم الموسيقية بالحلول المطلوبة.

١ ـ المكان: يستطيع الشكل الموسيقي أن يحدد الأشكال الهندسية وعلاقاتها ببعضها ضمن منطقة التمثيل وحتى المقدمة الأمامية (البروسينيوم). وبهذا الشكل تكتسب الخشبة خاصية المرونة والبعد الثالث.

٢ ـ الممثل: كان الممثل ذاته هو المقياس الحقيقي لمدى تأثير الديكور، لأنه، وقد وضع في فراغ ثلاثي الأبعاد، يصبح شكلاً بارزاً كالتمثال، وتفقد حركته الإيقاعية والإيحائية خصوصيتها كما في الرقص وفي هذه الحالة يبدو التمثيل معادلاً انسانياً للموسيقا أكثر مما هو تشخيص للحياة الحقيقية.

٣ ـ الملابس: مثل الديكور يجب ألا تؤخذ الملابس بشكل حرفي وإنما كامتداد لمزاج الممثل لتظل وثيقة الصلة بالديكور والإضاءة دوماً.

٤ ـ الخلفية: يجب ألا يوضع الممثل على خلفية قائمة لذاتها: يجب أن تكون هذه الخلفية دائماً مكملة للممثل. فمثلاً يجب ألا يرى المشاهد سيغفريد وسط غابة، بل جوّ غابة له صلة بسيغفريد كي يركز نظره على الممثل لا على خلفيته.

٥ ـ الإضاءة: لأنها «بلاستيكية» كانت هي الوحيدة القادرة على توحيد الممثل والخشبة والخلفية. وهكذا، يستطيع مصمم الإضاءة أن يصبغ مشهده بإضاءة مضبوطة بدلاً من تلوينه بالطلاء، إن مرونة هذه الإضاءة وقدرتها على تكوين الظلال المتدرجة تساعد على خلق تغيرات سريعة حادة في اللون والتركيز كما أن الضوء التعبيري والظل يبرزان الخصائص الحية للممثل ويفعلان في الدراما فعل الموسيقا المرافقة للأغاني عند فاغنر - إنهما يعمقان الحدث ويضيفان بعداً زمانياً للخشبة للوصول الى الغرض والانتقال في الزمن.

كتب آبيا نسخة الملقن لمسرحية «الخاتم» ورسم فيه ديكور لـ «الراين الذهبي». «Das Rheingold» و «الجنية المحاربة».

وقد ضمَّن كتابه «الموسيقا وفن المسرح» ثمانية عشر رسماً توضيحياً لـ «الخاتم» و «تريستان وايزولده» كما وضع النقاط الأساسية لخطته الشهيرة من أجل اخراج «تريستان» حسب مبادئه الجديدة على شكل ملحق. وهذا ماسنلقي عليه نظرة.

إن الإرشادات المسرحية قصيرة عند فاغنر، كما أن «الحدث» عبارة عن تعبير داخلي مناسب عن إحساس معنوي معين. نجد عاشقين يرغبان بالموت مقابل عالم خارجي لايكاد يمت بصلة لتوترهما العاطفي كما تعبر عنه الموسيقا، ولذلك تصبح مهمة مصمم الديكور هي ايجاد التوازن بين الصوت والصورة دون الإخلال بتوازن العناصر الدرامية الأساسية، ففي الثنائية الغرامية (الفصل الثاني) يعيش تريستان وايزولده في عالم خدّاع يعلنان من خلاله أن توقد عاطفتهما مرهون بحلول الليل والموت، وهذا هو العالم الوهمي الذي تستطيع فيه الإضاءة من خلال تأثيرها على الخلفية أن تكونّه، وهكذا يتمكن الجمهور من رؤية مايراه العاشقان.

وبناء على ذلك فإن القاعدة التي يضعها آبيا هي السعي لاحراز أكبر قدر من البساطة وعرض الأوبرا دون أية تفاصيل زائدة. كان من الضروري

ايصال هذه اللمسات الرقيقة الهامة في الفصل الثاني عن طريق الضوء. إن وضع شعلة على جدار عال في وسط الخشبة يرمز للواقع الذي يفصل ايزولده عن تريستان.

وعند اطفاء النور من قبل ايزولده، يتوقف الزمن وتمحي معالم المكان، فيتعانق العاشقان وتنقلنا الموسيقى الى عالمهما الخفي. وفي هذا الوقت يبقى اطار خلفية الخشبة مطموساً بالظلال بينما تختفي الجدران المغطاة باللبلاب والمصطبة والأشجار التي خلفها ضمن جو رتيب نصف مضاء يعطيك انطباعاً بالموت. وحين يتحرك الممثلون نحو مقدم الخشبة فيصبح المشاهد مدركاً لحالة موت الزمن وتصبح الخلفية غير مرئية، كما يندمج هذا الجو الخفي نصف المضاء مع النغمة. ومقابل الخشبة الخلفية تماماً هناك لون أحمر باهت يمثل الفجر الذي يحمل معه زوج ايزولده، الملك مارك، مع جنوده ليفاجئوا العاشقين. ويكون الجو العام بارداً قاسياً حين يعود تريستان الى هذا العالم طالباً مبارزة ميلوت نظراً لخيانته لهما. يعرّض تريستان نفسه لجرح بحيث تتقابل حمرة السماء بحمرة دمه.

إن المنصات والمنحدرات التي يتحرك الممثلون عليها تجريدية بشكل أساسي وهذا مالايعيه الجمهور إلا عند حدوث حركة ما، قفزة أوسقطة مثلاً، إن مثل هذه البنية تقلص المشاهد الملونة الى أدنى درجة وتخلق خلفية تمثل جزءاً من العالم الحقيقي الذي يسعى العاشقان للإفلات منه وأهم مافي الأمران الإضاءة استطاعت توحيد الخشبة والحدث الذي يجري عليها حسب متطلبات الموسيقا. وبهذا الشكل يخضع مصمم الإضاءة أناه الخاصة لاحتياجات العمل ككل. وقد أراد آبيا أيضاً أن يفصل الضوء المنتشر (فيض من الضوء من مصادر ثابتة) عن الضوء الموجه (من نقاط متحركة) لأن الضوء الأول يعني التعميم والثاني يعني التخصيص.

وفي وقت سابق على اكتشاف طريقة تسليط الأضواء على المشاهد بواسطة الشريحة المنزلقة، كان آبيا قد توصل الى مثل هذه الفكرة. كانت

اقتراحاته لاخراج «تريستان» متقدمة بدرجة كبيرة، ثم خدمه الحظ باكتشاف الكهرباء الذي جعل نظرياته قابلة للتطبيق في حين كان فني الإضاءة ماريا نو فورتوني يطور طريقة الإضاءة غير المباشرة.

لقد كان استخدام الأنوار ضمن مجموعة من المركبات في محصلته النهائية شبيهاً بتوزيع اوركسترالي للأدوات الموسيقية، فقد بين لي سيمونسون في كتابه «الخشبة هي الديكور» عام ١٩٣٢ ان عملية ادارة تدربيات الإضاءة المعقدة أصبحت وفي وقت قصير شيئاً لايختلف عن ادارة التدريب الاوركسترالي، وقد ظلت أفكار آبيا عدة سنوات دون أن تطبق على الأوبرا التي وضعت لها بالأصل، بينما استخدمت مع كل أنواع الدراما الأخرى بحيث صار لدينا مهنة جديدة هي «مصمم الإضاءة» مع «حبكة الإضاءة» و «مفاتيح الإضاءة» الضرورية لمماشاة الحدث على الخشبة وأصبحت تتمتع بأهمية النص ذاته في التحكم باستجابات الجمهور. يتمثل اكتشاف ابيا العظيم في أن التصميم البصري للمسرحية يستطيع التعبير عن روحها تماماً كما تفعل الموسيقى وأن الإضاءة قد أصبحت ممارسة عامة بالنسبة للجو الدرامي ومزاج الشخصية إلا أن فن دمج المؤثرات البصرية بالموسيقية اكتمل في صناعة السينما بشكل خاص، فإذا كان رسام المشاهد القديم قد قلص العالم ليصبح بحجم الخشبة، فإن آبيا عرف كيف يوسع الخشبة لتصبح هي العالم ومع ذلك يصح القول إن دمج هذه الفنون بشكل فعال وبما يخدم أهداف المسرح، لم يتحقق بسهولة وذلك لأن كل فن منها يحاول الطغيان على الآخر، فالموسيقا تحاول الحد من تفاصيل الحدث المسرحي، أو يحاول الحدث المسرحي اضعاف الموسيقا الى الحد الذي يفقد قوتها على تكوين الجملة الموسيقية المؤثرة ويتميز كل من الصوت والضوء بعدم دقة المعنى مما قد يجرد المسرحية من خصوصيتها فيؤدي ذلك الى انطباع غائم من الغنائية أو الرومانسية أو الفانتازيا.

كان عمل الممثل أكثر الفنون تعرضاً للخطر بسبب نظريات ابيا . وقد جاء هذا الخطر تماماً في الوقت الذي كان فيه الممثل قد حقق مستويات متقدمة في الاتجاه الواقعي، وربما كانت النتيجة أن أصبح هذا الممثل عامل تشتيت في مسار تطور جمالية حديثة في المسرح، كان تصور آبيا يعتمد على إدخال «الجمباز الموسيقي» في فن التمثيل لتصبح الموسيقا وليس الكلمة هي التي تتحكم بتعبير الممثل. وفي الواقع، حقق أداء الممثل الإيقاعي انتصارات كبيرة منذ أيام راقصي الباليه الروس وايسادورا دونكان.

وحده الفنان اميلي دلكروز (١٨٦٥ ـ ١٩٥٠) ـ وهو من مواطني آبيا ـ قد نجح أنذاك في تطوير فن الممثل الجديد. بدأ عمله في جنيف عام ١٩٠٣ ثم في هيليراو قرب دريسبدن عام ١٩١١ . لقد طور دلكروز «الجمباز الايقاعي» أو «الرقص الإيقاعي» كطريقة لتثقيف دارسي الموسيقى مستخدماً حركة جسده كآلة موسيقية باعتبار الإيقاع هو التعبير الجسدي للزمان والمكان المجردين. قام ابيا بمعظم أعماله التطبيقية مع دلكروز بعد عام ١٩٠٦ وحتى إغلاق مدرسة هيليراو في الحرب عام ١٩١٤ كان دلكروز هو الذي شحذ أفكار آبيا حول استخدام الجسد البشري ضمن بعد مكاني. ولذلك نرى أن مفاهيمه عن الإيقاع والحركة بدأت تتخلل تفكيره بازدياد في كتابه الثالث «عمل الفن الحي». فقد كان من الضروري دائماً اعداد الخشبة وكأنها ستستخدم لرقص الباليه مع القناعة بأن الجسد البشري تجسيد رمزي «للمكان في الزمان والزمان في المكان» بشكل يوحد الاثنين من خلال الحركة. كان آبيا يحض الممثل ليكتشف بنفسه الايقاع الموجود في سطور المسرحية وحدثها كي يخلق التآلف بين العنصر الزماني والمكاني. وكان يعتبر الحركة اكثر اثارة اذا ما اعترضتها عقبات مادية كالمنحدرات ودرجات السلالم التي تظهر تحت ضوء متحرك يسلط من الأعلى.

وقد أصبحت الديكورات التي صممها بناء على طلب دلكروز اكثر تركيبية. كتب في الكتاب السنوى لمعهد جاك دلكروdi schulfeste (١٩١١) ما يلي:

ان التدريب من خلال الجهاز الايقاعي سوف يجعل الممثل مدركاً، بشكل خاص، للبعد والمسافة في الفراغ بما يوافق التنوع اللانهائي في الصوت وبشكل طوعي سيبعث الحياة في هذه الأشياء على الخشبة، كما سيصاب بالدهشة للاجحاف الذى يلحق به جراء وضعه، حيا بأبعاده الثلاثة، بين رسوم صامتة على لوحات قماشية عمودية. . . ان ايقاظ الايقاع في انفسنا واجسادنا يقرع ناقوس الموت لقسم كبير من فننا المعاصر، وخصوصا لفن التمثيل.

وهذا يتماشى مع افكار آبيا حول اصلاح جذرى للمسرح ذاته، فكل ما يحتاجه الممثل هو فراغ يتحرك فيه وردهة عارية تكفي لاضواء منشآت الخشبة وحمل الإضاءة العمودية. ذلك هو ما سيصبح «كاتدرائية آبيا المستقبلية».

والآن هناك مؤسسة أدولف آبيا في بيرن. ، الا ان آبيا ظل ينتظر الى ان جاء المهرجان المسرحي الدولي في عام ١٩٢٢ في امستردام قبل ان يحظى عمله بالمكانة اللائقة، وان كان بالامكان القول انه ظل غير مفهوم. وفي ميلانو، افتتح معهد للرقص الايقاعي كذلك الموجود في جنيف. وفي عام ١٩٢٣ كلفه أرتوروتوسكانيني اخيرا بتصميم ديكورات عرضه ل«تريستان وايزولده» على مسرح اوبرا لاسكالا هناك.

كانت الخلفية اكثر بساطة وتجريدا مما اوصت به اقتراحاته لعام ١٩٨٦.

ولم تلق الترحيب المناسب. فقد كانت هذه الخلفية في الفصل الثالث اشبه ما تكون بساحة سجن وان شجرة الدبق بدت مريضة في طريقها للموت. وكان كوزيما فاغنر، الذى قارن مخططات آبيا الأولية بمخططات نانسن في القطب الشمالي قد اعتبرها افكار رجل مجنون. لقد توقع كل من النقاد والجمهور على حد سواء ان تكون الخشبة مزخرفة بسخاء على طريقة الأوبرا الفخمة، وحتى الفنين على الخشبة كانوا يشكلون عائقا. ولحسن الحظ، أبقى توسكانيني اخراجه لهذا العمل مطوياً في الربيورتوار في الوقت الذى استمر فيه آبيا يواجه معارضة مماثلة في عمله في «الراين الذهبي» عام ١٩٢٤ و«الجنية المحاربة» عام ١٩٢٥ ومسرحية اسخيلوس «بروميثيوس» في

بازل ستادتياتر. وبغض النظر عن احترامه لفاغنر المؤلف الموسيقي اوضح آبيا انه يتجاهل رغبات فاغنر المخرج.

ان كونه طليعي ليس بالأمر السهل خصوصا وان الصعوبة تأتي في مجال تتعرض فيه التقاليد للموت العنيف وفي وقت هي احوج ما تكون فيه الى تكاتف جهود مختلفة.

* * *

٤- المسرح الرمزي:

كريغ وتصميم الخشبة

«هاملت» في موسكو ١٩١٢»

كـان الانكليـزي ادوارد غـوردون كـريغ (١٨٧٢-١٩٦٦) ابن الممـثلة الكبيرة ايلين تيري اصغر من آبيا بثماني سنوات حين اخرج عام ١٨٩٩ «ديدو واينياس» لمؤلفها بورسيل اخراجا تجريبيا في حين كان آبيا ما يزال في مراحله النظرية. ومع ذلك تعـتبـر مصـادفـة غـريبـة ان يصل هذان المبـدعـان، كل بطريقته، الى نظرية مشتركة حول علاقة جديدة جذريا للأجسام ببعضها. لم يلتق كريغ بآبيا حتى سنة ١٩١٤ وفي عام ١٩١٧ كتب له «اني أجد في أحدى دراساتك عن المشاهد حياة ودراما أكثر حيوية من أى شيء آخر عرفته في مسـرحنا الأوربي» وقـد عـرض كـلاهمـا عـمله في امسـتردام عـام ١٩٢٢ وبالمقـارنة مع آبيـا قـدم كـريغ فلسـفـة أقل عنفـا عن المسـرح. ولم يكن لي سيمونسون الوحيد الذى اعتبر نظرياته «عنيفة» وموهبته «عظيمة». ومثل آبيا، كـانت ممارسة كريغ المسرحية محدودة بشكل مدهش: فبعد ثماني سنوات من التمرين على التمثيل مع هنري ايرڤينغ الذي اعتبره مثالا يحتذى عمل كريغ بشكل متقطع كمصمم ديكور في لندن وبرلين وفلورنسا وموسكو وكوبنهاجن في حين كان يكسب شهرة عمت أوربا. ومع ذلك كان له تأثير هائل وخصـوصـا من خلال كتـابه «فن المسـرح» (١٩٠٥ وزاد عليه في عـام ١٩١١) الذي بين فيه كيف يستطيع المسرح ان يتحرر من واقعية القرن التاسع عشر ويعود الى الدراما الشعرية. اخيراً، استقر في فلورنسا حيث أصدر دوريته «القناع» لتصبح منبرا لنشر أفكاره بين ١٩٠٨-١٩٢٩ وكـان يكتب فيها أسماء مختلفة حتى أصبح نبي الحركة الجديدة.

ومثل ابيا أيضاً، كان كريغ يؤمن بتكامل عملية الإخراج ولذلك رأى ان على جميع اطرافها بما في ذلك مساهمة الممثل، ان تخضع لتصور رجل واحد هو المخرج.

ومثله ايضا انطلق من حيث بدأ جميع منظرى المسرح في تلك الأيام، اى برفض الواقعية. ليس المطلوب من الممثل ان يشخّص، بل يعرض ويفسر شخصية ما، ولا ان يحاكي ويعيد عرض الطبيعة كمصور فوتوغرافي، بل ان يقوم بعملية الخلق كفنان.

ولذلك طرح «الغاء» الممثل بالمعنى التقليدي باعتباره «الأداة التي تزدهر وتتقدم بواسطتها الخشبة الواقعية المتخلفة «وقد استخدم عبارة»الدمية المتفوقة» كبديل عن المفهوم القديم عن الممثل. وهي تسمية مركبة من الفرنسية والالمانية. اخترعت هذه العبارة لوصف دمية متفوقة، لا لعبة كبيرة.

ويقصد بذلك مخلوقا يمكن لقوة جسده وجدية تعابيره ان تجعل من الممثل عملاقاً او الهاً جميلاً، او صورة مقدسة في مسرح طقسي لا مكان فيه للخصائص الفردية او «أنا» الممثل. ومن خلال «الدمية المتفوقة» ينتظر الجمهور» العودة الى استمتاعه القديم بالشعائر». يبدو الانضباط الشديد المعروف في مسرح الياباني او عند الممثل الهندي قائما خلف تفكير كريغ.

ومن خلال شغفه بفن الرسم الايطالي في عصر النهضة. توصل كريغ الى فهم فن المسرح كبنية من الحركة والضوء، لا من الكلمات وحدها «ليست الدراما للقراءة وانما للعرض على الخشبة» ومثل آبيا كان يعتبر الدراما مكونة من جميع عناصر «الحدث والكلمات، والدور واللون والايقاع» بحيث يكون منها تأثيره على العين والأذن. لقد كان توجهه ذاتيا في الممارسة، فبعد ان قام الكاتب الواقعي اوتوبراهم بدراسة احد تصاميم كريغ لمسرحية «البندقية مصانة» تجاسر على طرح السؤال: «اين الباب؟».

ليتلقى الجواب: "لا يوجد باب، بل هناك مدخل ومخرج" فقد عمل كريغ لتقديم "احساسه" عن المسرحية موضحا "يجب الا تكون مشاهدي نابعة من المسرحية وحدها، وانما من دفقات كبيرة من الأفكار التي استدعتها المسرحية الى ذهني" وهكذا كانت حالة هاملت هي حالة "روح وحيدة في

مكان مظلم "، وكانت الأزقة البحرية العاصفة في مسرحية ابسن "براند" رمز العنف الأخلاقي للشخصية التي تحمل اسم المسرحية .

وعلى طريقة آبيا ايضا، كان كريغ بأعماقه مصمم ديكور الا انه لم يكن عملياً دوما، فقد كان المشهد بالنسبة له "جوا عاما، لا خصوصية محلية" وكانَ يسعى الى بساطة وحدّة الخطوط العمودية التي أن امتزجت بالظل، تتطلق بالعين الى ما وراء حدود الخشبة لتجعل مداها وارتفاعها اكثر تعبيرا. ومن كلماته الشهيرة قوله المتكرر :

تذكّر انك تستطيع رسم خط يمثل برجاً، يصل ارتفاعه في الهواء الى اميال، على قطعة من الورق لا تزيد مساحتها عن انشين مربعين، هذا ما نستطيع فعله على الخشبة لأن القضية بكاملها قضية علاقات نسبية .

وتبقى الحقيقة هنا موضع تساؤل ما دامت اشارة بقلم رصاص قد تعني اي شيء يخطر ببالك في الوقت الذي تبقى فيه علاقة الممثل بما حوله ثابتة . فعندما صمم كريغ، في عام ١٩٠٦ نوافذ بارتفاع ثلاثين قدما لمسرحية ابسن. روزمرزهولم "نقل عن الينوراديوز قولها انها شعرت بأنها جاءت الى الخشبة خطأ لتكون احد العاملين في المسرح، وعلى كل حال ما يزال المبدأ البسيط القائل بأن الخطوط العمودية تقزّم الممثل والخطوط الأفقية تضخمه سائدا بشكل فعال في المسرح الحديث منذ تلك الفترة .

كانت فكرة كريغ عن الدمية المتفوقة "متناقضة بشكل خاص مع التفاصيل النفسية الخاصة بالتمثل الواقعي كما أرادها المخرجون الطبيعيون امثال ستانسلافسكي، ومع ذلك التقى هذان الخصمان- ظاهريا- ليخرجا "هاملت" على مسرح الفن بموسكو عام ١٩١٢ . وفي عام ١٩٠٨ ادرك ستانسلافسكي ان مهاراته الخاصة في المسرح الواقعي لم تعد قادرة على الوفاء بمتطلبات الدراما الرمزية أو الشعرية، ولذلك استدعى احد كبار الرمزيين الأوربيين .

وكان كريغ من جانبه يبحث عن اية فرصة مفيدة ليجرب افكاره، ولكن بصعوبة يمكن القول ان طريقة عملهما خدمت علاقتهما، فقد كان كريغ يصدر اوامره ويترك لستانسلافسكي مسألة تنفيذها بعد ان يغادر الى فلورنسا ليطرح مزيدا من الأفكاور الأخرى. وفي هذه الأثناء كان

ستانسلافسكي، بحكم الضرورة والطبيعة، يقلص رؤية كريغ لتصبح بحدود الممكن أو بالشكل الذي يقبله الجمهور او يناسب قدرات ممثليه. وبذلك يعود الى الطرق النفسية التي كان يعرفها بشكل أفضل. لقد استمرت هذه الحالة ثلاث سنوات ونصف كان فيها سخط الطرفين يتزايد باستمرار.

بدا العرض محكوما بالفشل منذ البداية لأن الممثلين الروس عجزوا عن ارضاء كريغ. كما ظهر ان القوة البسيطة التي كان يريدها غير ممكنة سواء باستخدام الإسلوب الخطابي القديم او الواقعية الجديدة. وعلى طريقة مسرح الفن بموسكو المعروفة، بحث ستانسلافسكي وزميله نيميروفتش دانشنكو عن قلاع من القرون الوسطى لخلق وسط قوطي، الا ان كريغ فكر بطريقة مختلفة تماما تقوم على اشكال تجريدية لتوافق تفكيره الصوفي، واثناء العمل، كان المشهد يتكون من عدد كبير من الستائر (اللوحات) المتحركة التي يمكن وضعها على الخشبة في وضعيات غنية التنوع، كانت تلك الستائر هي التصميم الشهير الذي ابتدعه كريغ ليقدم "الف مشهد في مشهد واحد" وقد جربها مع ييتس والليدي غريغوري في مسرح آبي بدبلن عام ١٩١٠. لم يكن كريغ يريد استخدام الستارة (ستارة الخشبة)، وبدلا عن ذلك طلب ان يكون موضبّو المشاهد مرئيين بحيث يجعلون الجمهور واعيا لرمزية الأداء.

وعلى كل حال، كانوا في موسكو، يتذمرون من هذه الستائر (اللوحات) التي تستدعي سحب الستارة كلما بدلت الخلفية. كانت هذه الستائر ذات أطر خشبية خفيفة ركب عليها لوحات قماشية رمادية شفافة مع مفصلات قابلة للحركة بالاتجاهين، ومعرضة للسقوط باستمرار.

ففي الليلة الأولى من عرض "هاملت" في موسكو تساقطت كأحجار الدومينو كما قيل (وبعد ذلك استخدمت الستائر المشهدية بشكل أفضل من قبل مصمم الديكور الياباني ايسامونوغوشي في عمله بمسرحية "الملك لير" اخراج جون غليغود في لندن ١٩٥٥).

لقد جسد كريغ اميره الدانمركي كعملاق من الناحية الجسدية والعقلية. رأسه بشعر كشعر الأسد وكأنه جبل مكلل بالثلج- والغريب في

الأمر هو ذلك التشابه الكبير مع خصلات شعر كريغ ذاته. كان بحق دمية شكسبيرية متفوقة. وكان كريغ يرى فيه شخصا معزولا يواجه بلاطا مليئا بالنفاق والرياء، كما اراد للمشهد الأول في البلاط ان يمثل "كابوس هاملت".

وكان على البلاط ذاته ان يبدو كمجموعة من الوجوه الشاحبة تظهر عبر فتحات في قطعة قماش ذهبية كبيرة وهي تتدفق في حفل استقبال يقيمه الملك والملكة وهما على عرشيهما العاليين. لم يستطع ستانسلافسكي تأمين ذلك الا انه ارضى كريغ بتكوين هرم ذهبي من الحاشية، والملك على قمته يتكلم كأنسان آلي، إن فكرة تقديم الملك على شكل جامد لم تقدم الخدمة المرجّوة لمشهد المسرحية لأنه ظل بعيدا عن الجمهور الذي لم يتمكن من رؤية وجهه مما يسيء لغاية المسرحية. ان المفهوم الذي يستند اليه استخدام هذه الحيل يعتمد على المونودراما التي تجعل المشاهد يرى من خلال عيني هاملت فقط، كان رأي ستانسلافسكي هو أنه يجب معالجة الشخصيات الأخرى معالجة واقعية حين لا يكون هاملت على الخشبة، ولذلك قرر كريغ الاكتفاء بحضور صامت للأمير في المشاهد التي لا تستدعي حضوره. فمرة كان كريغ يقترح "شكلا ذهبياً لامعاً" كروح حارسة لهاملت، ومرة اخرى يريده شبحا الموت يدخل مع الموسيقا، ولذلك يجب فهم المسرحية على انها صراع بين المادي والمعنوي، وقد وجد كاشلوف الذي قام بدور هاملت، في محاولته لاستيعاب متطلبات دوره انه من الطبيعي ان يكون هناك تشتت اذا ما قبل حلول "انا ثانية" في ذاته على الخشبة دون اي دور أخر أو مجرد المشاركة بجزء من الحدث.

واما بالنسبة للشخصيات الأخرى، فقد رأى كريغ ان يكون الملك مقنّعا ذا رأس كبير وعينين متوهجتين ويدين ضخمتين كمخالب الصقر وكانت اوفيليا تنتقل بخفة عبر المشهد بوجهها الجميل الطفولي والغبي: وحسب رأي كريغ كان حب هاملت موجها لفتاة خيالية، أما ستانسلافسكي فقد تمسك بالرأي التقليدي الذي يعتبرها ضحية تستحق العطف مقتنعا بحق ان تقديم اوفيليا كشخصية غبية سوف ينتقص من مكانة هاملت كرجل.

كان ستانسلافسكي يرى ان تقدم الشخصيات الثانوية بواقعية الحياة اليومية العادية، اما كريغ فأراد منها التصرف كدمى- لقد حاول تعليمها استخدام نبرات صوتية أكثر رقة بمساعدة آلات موسيقية وجعلها تقف كصور ظلية ذات ازرع ووجوه شمعية وبناء على ذلك رسم ملابسها بشكل يظهرها كتماثيل ومنحوتات، كان على الشبح ان يظهر كصورة ظلية اثيرية على منصة عالية ويكون هاملت بشكل رمزي في الأسفل بملابسه الخشنة الثقيلة. وكان على الممثلين ان يطيروا من خلال النوافذ على اسلاك كأنها بهلوانات صينية.

اما ممثلو المشهد الصامت فيجب النظر إليهم كظلال ضخمة مرتسمة على ستارة خلفية. وفي مشهد جنون اوفيليا عليها ان تقف ساكنة لتقوم بدورها على الخلفية القديمة للحاشية المقنعة.

لقي هذا العرض الاسطوري للمسرح الرمزي الجديد استقبالا شعبيا مع ان شهرته جعلته يستمر اكثر من اربعمائة عرضا. اما اولئك الذين جاؤوا وهم يتوقعون، اما واقعية مسرح الفن بموسكو النفسية المطابقة للحياة، أو خطابية ذاك الدنمركي التقليدية وما اتسمت به شخصيته من عمق وكآبة كما عرفت في القرن التاسع عشر، فقد خابت آمالهم. تركز التذمر كله حول تصميم الديكور الذي بدت فيه ستائر (لوحات) كريغ التي لا نهاية لها وكأنها تخنق المسرحية. وبمزيد من التفهم، رأى البعض ان الخلفية التجريدية تتناقض مع التمثيل التقليدي. الا ان المعنيين بالمسرح نظروا في الأمر نظرة اكثر امعانا ففهموا بعمق ما يمكن ان تفعله الصناعة المسرحية الجديدة. استطاع اسم كريغ ان يخلق احلاما عن مسرح خيالي ستشهده السنوات اللاحقة، كما ان اقتراحه حول استثمار الزمان والمكان على الخشبة بدأت تعطي مفعولا تدريجيا. ورغم عدم ظهور مسرحي بارز لمواجهة هذا التحدي، هناك العديد من مسرحيات القرن العشرين التي ما كان بالامكان تصورها بدون الامكانيات التي وفرتها مبادىء كريغ الجديدة في تصميم الديكور.

٥- الدراما الرمزية:

من ابسن الى مترلينك ولونييه- بو

هيدا غابلر (١٨٩٠)

بيليا ومليزاند (١٨٩٣)

قبل نهاية القرن، كان كل من أنصار الطبيعية والرمزية يعلن ابسن قائدا له، وفي الوقت نفسه يعمقون نقاط التعارض فيما بينهم. فالطبيعيون يعتبرون الرمزيين رومانسيين ومنحلّين(*) decaddent، والرمزيون يحطون من شأن الطبيعيين كماديين وسياسيين، وكان التحليل النفسي الفرويدي مصدر دعم للجانبين بشكل غريب، فتعرية الشخصية والمؤثرات التي تخضع لها تدفع للمعالجة الواقعية، اما صحة الاحلام فتبرر التصوير الرمزي ومع ذلك يعود استخدام ابسن للرمزية، على الأقل، الى فترة مبكرة في مسرحية "براند" ١٨٦٦، علما بان مسرحياته الناضجة اعتمدت بشكل لا يمكن فصله على الجانبين. ان نظرة خاطفة على مسرحيات "البطة البرية" ١٨٨٤ و"روزمرزهولم" ١٨٨٦ و"سيدة من البحر" ١٨٨٨ و"هيدا غابلر" ١٨٩٠، تبين ليس فقط الانتقال العفوي من الواقعية الاجتماعية الى الرؤيه الرمزية وانما تعمقا متزايدا او تعقيدا ناشئا غن اغتناء كل منها بالاخرى.

كتب ابسن في رسالة له بتاريخ ٢ ايلول ١٨٨٤ يقول بأن مسرحيته الجديدة "البطة البرية" تمثل تحولا عن طريقته المبكرة في الكتابة، اتجاها جديدا للمؤلفين المسرحيين الجدد يمكنهم الإستفادة منه، وكان بذلك يشير الى ما أدخله على هذه المسرحية من عناصر رمزية بطريقة مدروسة. كان حريصا على جعل الاضاءة تتناسب مع الحالة الكئيبة الخاصة بكل فصل،

*- decadence تعني الانحلال ويطلقها مستعملوها على أعمال الرمزيين باعتبارهم يرون فيه هبوطاً في المستوى الفني بعدما كان بلغه من كمال.

والشخصيات الرئيسية، بكل ما يساهم في تكوينها من تنوع التفاصيل الواقعية شبه الكوميدية متعارضة في مواقفها من بعضها بطريقة بيانية تقريبا. ومع ان المشهد ما يزال يستند على اساس واقعي، يظل معتمدا في خلفيته على ادوات رمزية مثل آلة هيلمر للتصوير وباب السقيفة المكتنف بالأسرار، كما يتضمن الحوار تلميحات غير مباشرة عن البصر والعمى وكيفية انقاذ البطة البرية . . . . ، وكل هذه العناصر تهدف لتأكيد فكرة المسرحية حول الوصول للحقيقة، واذا ما أخذنا المسرحية ككل تصبح هي البطة البرية ذاتها، وهي رمز مراوغ مرتبط بالأثم واسع الاستخدام، يكاد يكون له وجوده القائم بذاته. ومن غير المستغرب ان يجد الجمهور المعاصر في العلاقة الجدلية بين عناصرها عائقا امامه، وان رموزها مقحمة عليها، لقد عبر جمهور باريس عن احساسه تجاه اول عرض لها هناك باصدار اصوات تشبه اصوات البط.

اما المسرحيات التي تلتها فقد وسعت من تعاملها مع المظهر الواقعي الابسني ذي الايحاء الرمزي بشكل يسبر الحالات اللاعقلانية للعقل ويسعى لإبراز الظاهرة النفسية الى الحد الذي يتجاوز امكانات المسرح الواقعي. ان مسرحية " سيدة من البحر" تتضمن شخصية بلا اسم ذات مواصفات فوق طبيعية تستعصي على التفسير. انها (الغريب) الذي اريد له ان يجسد البحر ويرمز لتطلع اليدا الى الحرية الروحية، وسوف تظهر شخصيات رمزية بشكل كامل، شخصيات "احلام" في اعمال ابسن مرة أخرى، مثل هايلد في "رئيس البنائين" ١٨٩٢ الذي يعتبر من اختلاق خيال الشخصية الرئيسية الجامح.

ان هيدا غابلر "عبارة عن دراسة لحياة المرأة السارقة، والنساء الاخريات في المسرحية على حساب بعضهن بعض بطريقة ترضي ذواتهن، وفي هذه المسرحية تتوالد العناصر الرمزية: فصل من السنة، صورة الجنرال غابلر، مسدسه الذي يرمز الى تطلع هيدا لامتلاك حرية الرجل والهروب من سجنها البيتي اضافة لما توحي به هذه الزمور من ميولها التدميرية المتناسبة مع عينيها "الرماديتين- الفولاذيتين"

اما مخطوطة ليفبورغ التي تمثل حصيلة العمر فهي الميراث المتروك للزمن كأنها طفل، وقد قصد من شعر ثيا الجميل ان يقترن برقة وجهها وغيرة هيدا منه، والمدفأة على الخشبة للربط بين المخطوطة والشعر من حيث تود هيدا لو تحرق كليهما. وترمز الأوراق المتسلقة لخيالات هيدا الرومانسية وفكرتها عن الميتة الجميلة.

تتداخل كل هذه الرموز بشكل رائع في واحدة من أكثر الدراسات التي قدمها ابسن عن الشخصية تعقيدا حتى ذلك الوقت، ولحسن الحظ كان ابسن قد ترك لنا ملاحظات تفصيلية عند التحضير لكتابة مسودته الأولى. فقد بين، مثلا ان خوف هيدا من الفضيحة يمتزج برغبتها الجامحة في خلق المفاجأة، كما اعلن ان الحاحها الشيطاني على التأثير على الرجل يقابله احتقارها له بعد نجاحها. وتظهر طبيعة ليفبورغ المزدوجة في حبه لتيا في الوقت الذي يتجاوز كل الحدود في رغبته تجاه هيدا وربما أكثر. لقد صرح ابسن انه لم يرسم شخصياته الا بعد معايشة يومية طويلة.

ومع ذلك يؤكد حضور الإيحاء الرمزي الواضح في هذه المسرحية والمسرحيات الأخرى ان ابسن كان يتجه بشكل حاسم في عمله نحو دراما شعرية: الجياد البيضاء في «روزمرزهولم» وتسلق الأبراج في «رئيس البنائين» والعكازة في «أيولف الصغير» ١٨٩٤ وتمثال روبيك في «عندما ننهض نحن الموتى» ١٨٩٩ كلها رموز لا يمكن اغفالها. لقد اصبحت مسرحياته بمثابة «مجازات موسعة فعلا. فعندما وزعت ترجمة» رئيس البنائين» على مدراء المسارح في لندن وجدوها، ببساطة، غير مفهومة، وهذا ما كان عليه حال الجمهور مع العروض الأولى لمسرحياته الاخيرة في كل مكان. كان المؤلف ذاته يريد ان ينفي اي توجه رمزي لقناعته بأن نقاده كانوا يطلبون هذا الرمز حيث لا يكون- ان الحياة مليئة بالرموز ومسرحياته، كما يقول هو، جزء من هذه الحياة. وبينما اعلن مترلينك ان «رئيس البنائين» هي اول روائع الحركة الجديدة، وان عمل ابسن يعتبر شعرا نظرا لمضمونه

الرمزي، كان ابسن نفسه يمقت بشكل خاص- رمزية مترلينك الواضحة الفجة وقد تجرأ رونالدغراي في كتابه «ابسن - رأى مخالف» ١٩٧٧ فتساءل ان كان ابسن قد نجح في المزاوجة بين الرمزية والواقعية ووجد ان رموز المسرحيات الاخيرة، «اضافات عديمة الفائدة، ومحاولات تضيف اعباء اكبر، وابتعادا عن العلاقات الانسانية التي يبدو مهتما بها» ومع حلول التسعينات من القرن التاسع عشر، كانت الحركة الرمزية تزدهر بقوة فكرّم ابسن تكريم القائد، وخصوصا في فرنسا، ومع ذلك قلما كان المخرجون المتحمسون من الجيل الجديد يجدون في اسلوبه، القائم على المنطوق اكثر من المرئي، ما يفيدهم في تطور تقنياتهم.

لقد كانت المشكلة الفنية في العروض الانكليزية امام الزابيت روبنز وماريون لي اللذين قررا اخراج «هيدا غابلر» هي بشكل اساسي- كيفية استنطاق السطور في تلك الترجمات غير القابلة للتمثيل كما وصلتهما. في اوربا، كانت المشكلة التي تواجه المخرج الرمزي هي كيفية ايصال ما هو غير عقلاني. فقد كانت اعمال ابسن تعرض وكأن شخصياته ليست من البشر الحقيقيين، كلماتهم تلقى ببطء وحركاتهم تكاد تخلو من اي مغزى. عندما قام ماير خولد باخراج، هيدا غابلر «على مسرح كوميسار جيفسكايا في موسكو عام ١٩٠٦ حاول الاعتماد على المبدأ الرمزي القائم على التوفيق بين اللون والشخصية والمزاج، وقد وصف مارك سلونيم الخلفية في كتابه «المسرح الروسي من الامبراطورية الى السوفييتات» قائلا:

بدت الخشبة مليئة بضباب فضي اخضر زرقاوي، كانت الخلفية زرقاء وعلى الجانب الأيمن لجاف (عارضة) بارتفاع الخشبة كلها يمثل نافذة وتحته تنتصب اوراق وردة الرود وندرون السوداء. وخارج النافذة هناك الفضاء الأزرق، اما على اليسار، فهناك جدار تغطية قطعة قماشية كبيرة مطرزة تحمل صورة امرأة فضية مذهبة مع غزال وحزام فضي يزين اعلى وجوانب الخشبة. وتغطي الأرض سجادة زرقاء مائلة للخضرة، اما الاثاث فيتكون من بيانو ضخم ابيض اللون.

وهناك آنية زهر بيضاء وخضراء فيها اقحوانات بيضاء كبيرة وقطع فراء ملقاة على أريكة غريبة الشكل تستلقي عليها هيدا بلباس بحري اخضر مبلل. يتلألأ هذا اللباس وينثني مع كل حركة من حركاتها لتبدو كحية البحر بحراشفها اللامعة.

وكما اشار ما يكل ماير، تصبح الرمزية في الدراما اكثر تأثيرا اذا ما اقترنت في الأداء مع ابسط اشكال الواقعية. لقد أصبحت باريس مركز حركة الدراما الرمزية، كما كانت بالنسبة للشعر الرمزي وكان ذلك جزءا من ردة الفعل بعد الصدمة المعنوية التي تلت الحرب الفرنسية البروسية، كان تيودوردو بانيفل في طليعة اولئك الذين رفضوا المسرح الواقعي بالتوجه الى الاسطورة الكلاسيكية التي مسرحها بطريقة غنائية. وبينما اصبح ستيفان ملارميه الناطق باسم الحركة الجديدة، كان صديقه فليردي ليل آدم (١٨٣٨-١٨٨٩) في طليعة من توصلوا الى تجسيد درامي للقيم الروحية من خلال مسرحيته الفاغنريه «أكسل» التي كتبت على مدى عشرين عاما، الا انها لم تعرض الا بعد وفاته في عام ١٨٩٤. يعيش البطل الرومانسي الذي يحمل اسم المسرحية حياة معزولة في قلعة بالغابة السوداء وحين يجد الحب بين ذراعي سارا الجميلة، ولكن الغامضة ايضا، يخلدان لقاءهما بالموت مثلما فعل تريستان وايزولده. لقد كانت صوفيه فلير موضع اعجاب ييتس الشديد في ايرلندا ومترلينك في بلجيكا، كانت مسرحيات مترلينك (١٨٦٢-١٩٤٩) مهتمة بشكل متشابه، بالاسرار من خلال مواضيعه القروسطية الغامضة وطريقته الشديدة الولع بالقصص الرمزية (الاليغوري) في الكتابة. وكان مثل غوردون كريغ واحدا من اولئك الذين اعتبروا أسلوب التمثيل المعاصر واقعيا اكثر من اللزوم.

بالنسبة للدراما الشعرية: كانت الرمزية على خلاف شديد مع ما هو انساني بحت وكان يؤمن ان الاغريق انما وضعوا الأقنعة على وجوه ممثليهم ليخلصوا من سيطرة الحواس ومحدودية العيش ضمن اللحظة الراهنة.

تتوضح طريقة مترلنيك، جزئيا، في تحريض الخبرة الصوفية وحالة اللاوعي بشكل مسرحي من خلال نظريته عن المسرح «السكوني» فقد اعلن في مقالته «تراجيديا كل يوم» من كتابه «كنز المتواضع» ١٨٩٦ ان مهمة الشاعر هي كشف الخصائص الخفية واللامرئية في الحياة اي عظمتها وبؤسها اللذين لا علاقة لهما بالواقعية، فاذا ما بقيا عند المستوى الواقعي سنظل جاهلين لهذا العالم الأبدي، وبالتالي للمعنى الحقيقي الموجود والقدر، اي الحياة والموت. يجب على الشاعر ان يتعامل مع اللامرئي، ما فوق الانساني اللانهائي. وقد استعان مترلينك باعمال اسخيلوس كنماذج للدراما التي لا تتضمن حركة او حادثة، وانما حدث سايكولوجي فقط. وبهذه النظرة تتسع الدراما الرمزية لتلتقي مع كل التجليات المسرحية للحلم والخيال: وفي نهاية المطاف، اليست الاحلام هي المادة التي تكون المسرح؟.

وفي الممارسة، كانت مسرحيات مترلينك المبكرة محكومة بالاحساس بالموت. ولذلك وصفت بدراما السكنات حيث تتكون من شخصيات مبهمة فاقدة للحيوية ومشهد خالٍ من الحركة وحوار نثري مفكك تكراري تقطعه وقفات طويلة وتخنقه الرموز التي تظهر في كل شيء من الغابات حتى آثار الاقدام. لقد كانت مسرحياته الثلاث الشهيرة ذات الفصل الواحد مثقلة بالخوف والموت، أنها المسرحيات التي عرفت بمسرحيات «الدمية» وتتكون من «الدخيلة» والأعمى«(وكلتاهما في عام ١٨٩٠) ثم «في داخل البيت» ١٨٩٤.

كان المشهد في مسرحية «الأعمى» مثلا عبارة عن جزيرة حيث نرى «غابة قديمة جدا، ابدية المظهر تحت سماء مليئة بالنجوم» وعلى الخشبة ستة شيوخ مكفوفين يقابلهم ست نساء مكفوفات واحدة معها طفل. وهذا الطفل مبصر الا انه لا يستطيع الكلام والجميع ينتظرون - ولكن بشكل يختلف عن شخصيات صموئيل بيكنب في «بانتظار غودو» - شخصا إلهيا يأتي ليقودهم، ولسوء الحظ، فان القس الذي ينتظرونه موجود بينهم مسبقا، الا انه ميت:

رأسه والجزء الأعلى من جسده مائلان قليلا للحلف فيهما سكون الموت، مستند ان على جزع شجرة سنديان ضخم أجوف. وجهه شاحب بشكل مخيف، تعلوه زرقة شمعية لاتتغير. شفتاه البنفسجيتان، متباعدتان عيناه ساكنتان ثابتتان ما عادتا تحدقان الى الجانب المرئي من الخلود وكأنهما تنزفان تحت احزان مخاوف يستحيل تذكرها او حصرها.

وهكذا يجلسون تلفهم ظلال اشجار الطقسوس والصفصاف المتهدل واشجار الأرز.

الأعمى الاول: الم يأت بعد؟

الأعمى الثاني: لقد ايقظتني

الأعمى الأول: انا كنت نائما ايضا

الأعمى الثالث: وانا ايضا كنت نائما

الأعمى الأول: ألم يأت بعد؟

الأعمى الثاني: لا اسمع ما يدل على مجيء احد

الأعمى الثالث: ربما كان هذا وقت عودتنا للمأوى.

قد تكون لهجة مسرحية بيكبت اكثر تطرفا وان كانا لا يختلفان كثيرا في هدفهما، فهل تحقق بعض افكار مترلينك بشكل كامل مؤخرا من خلال اعمال آرتووبيكبت او الافلام السرياليه كما في عمل ألين ريسنيس «السنة الماضية في رينباند» ١٩٦١ حول الأشباح؟ لجأ مترلينك الى عالم قروسطي من الاحلام والخيال غير محدد ليحقق الابتعاد الذي اراده عن الواقعية، وتعتبر «بيلياومليزاند» ١٨٩٣ نموذجا لسلسلة اعماله التالية من المسرحيات التراجيدية الميتافيزيقية الغامضة الموضوعة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه. ففي غابة قرب قلعة يُعثر على مليزاند، الفتاة الصغيرة الجميلة وهي تبكي قرب النبع، لقد خدعت بالزواج من قبل غولود اكبر أخين، وحين يلامس شعرها الطويل الأخ الأصغر بيليا وهي تسرحه عند النافذة، يقوم هذا بمداعبته وقد وقع في حبها. والنتيجة المأساوية هي ان يقتل بيليا على يد غولود-، بفرح وتحد للموت يتعانق العاشقان بشكل يدعو للذهول بجانب

النبع في اللحظة التي يندفع فيها غولود اليهما. اما مليزاند فتموت بحسرتها. ومن المؤثر جدا ان نقرأ الآن هذه الحكاية اللاأخلاقية الغريبة، إلا أن ماكان يعتبر خالداً في يوم من الأيام يبدو الآن شيئا اقل من عادي، وحدها موسيقا ديبوسي للنسخة الأوبرالية (١٩٠٢) هي التي استطاعت البقاء. من الصعب التسليم، اعتماداً على ماتقدمه هذه المسرحية، أن مترلينك استطاع، في زمانه التأثير على الكتاب بالعمق الذي كان لسترندبيرغ (البجعة" و«الفصح» أوسينغ (مسافرون الى البحر).

لقد عانى مترلينك جزئيا من نهاية العنصر اللامسؤول في الحركة الرمزية، فكانت شهرته كقائد لها قصيرة الأمد، وان ما احرزه من نجاح اعتمد بشكل جوهري، على استحداث اسلوب في الأخراج مختلف كليا عن الأسلوب الواقعي، اما ما حققه كل من ابسن ومترلينك في باريس فيعود الفضل فيه بشكل كبير لما قدمه الممثل والمخرج الرمزي اورليان ماري لونييه-بو، كان لونييه متحمسا في محاضراته لقضيتهما، كما قدم «الدخيلة» و«الأعمى» على مسرح الفن في مونتبارناس عام ١٨٩٠ من قبل الشاعر والمخرج الرمزي بول فورت كرد على واقعية انطوان، ولتأمين صالة مسرحية لمترلينك والمؤلفين الرمزيين الآخرين. وعندما أغلق هذا المسرح عام ١٨٩٣ استخدمه لونييه ليجرب طرقا جديدة في الاخراج الشعري. وبهذا الشكل اسس فرقة مسرح الأوفر الناجحة مبتدئا بمسرحيتي «بيليا ومليزاند» و«روزمرزهولم» اللتين مثل هو فيهما دور غولود وروزمر.

وتابعت هذه الفرقة عملها فقدمت لباريس دراما طليعية عالمية حقا شملت «الأب» و«الدائنون» لسترندبيرغ ومسرحية «سالومي» بالفرنسية لأوسكاروايلدو ذلك الى ان توقفت في عام ١٩٢٩.

عرضت «بيليا وملزاند» عرضا نهاريا واحدا على مسرح البوف الباريسي. رأى لونييه ان المسرحية تتكون من ثمانية عشرة لوحة، فجعل كلا منها لوحة مزخرفة. وقد صمم الملابس لتقدم اجواء العصور الوسطى وعمل الفنان بول فولغر على رسم المشاهد كعالم احلام- قاعة واسعة مهجورة،

غابة كثيفة وستارة خلفية على شكل مطرزة قديمة. وبتأثير إضاءة لونييه، بدا الزمان والمكان لا نهائيين، كما ساهم تأكيد مترلينك على الطبيعة، الأصيل والليل، القمر والرياح بقوة في خلق الجو العام. وهكذا ظهر الممثلون اشباحا في ضوء القمر، واكتسبت شخصياتهم عمومية جعلتها تجسد مفاهيم مجردة، كما بُسطت ايماءاتهم لتصبح مجرد حركة أيد واذرع بطيئة تضفي اهمية خاصة على كل سطر، وجاءت كلماتهم نصف غنائية يعتريها الكثير من التردد والتكرار. لقد كانت النتيجة مؤثرة- بشكل لم تعرفه الخشبة من قبل- فانقسم النقاد ما بين متهكم ومعجب. استطاع لونييه تقديم اللحظة التاريخية للدراما الحديثة ولكن لسوء الحظ لم يبق سوى القليل من الآثار التزيينية لأعماله.

عرضت «بيليا ومليزاند» في لندن على مسرح الفودفيل عام ١٩٠٤، وكانت الفرقة التي قدمتها متكاملة بتفوقها بشكل يلائم مكانة شاعر جديد وعظيم، كما تضافر قيام السيدة باتريك كامبل بدور مليزاند مع جهود كل من الممثلين الشكسبيريين مارتن هارفي وفوربس- روبرتسون اما تصاميم الملابس، فقد استُلهمت من أعمال الرسام بورن جونز الماقبل رفائيلي(*)، الذي اعاد تكوين عالم الحلم لما يسمى (العصر الذهبي) على لوحاته القماشية المزخرفة.

ان قصة مترلينك تعلّم درسا قاسيا وقد تميز حواره المبهم الشبيه بالتراتيل بخصائصه الموسيقية، ففي عام ١٩٠٥ وقبل ان يستمع لاعداد ديبوسي لـ«بيليا ومليزاند» كان الناقد الموسيقي ارنست نيومان قد أشار الى ان احد مقاطع «جيزيل» (١٩٠٣) يكاد يكون نصا او براليا ولكن بدون موسيقى».

جيزيل: كنت اعانقك في الليل وانا اعانق احلامي.

لانسيور: ما راودني شك في ذلك.

جيزيل: ما عرفت الخوف.

---

*- الماقبل رفائيليين pre - Raphaelites جماعة تأسست عام ١٨٤٨م من شعراء ورسامين انكليز. وهم يستوحون الأعمال الفنية التي سبقت الرسام رفائيل (من عصر النهضة الايطالي).

لانسيور: ونلت كل ما أريد

جيزيل: وكل شيء يجعلني اشعر بالسعادة

وقد تابع نيومان ليقول بأن غموض مترلينك اللفظي يتطلب استخدام الموسيقى ليصبح قادرا على الأفصاح عن معناه الكامل، كما كان مقتنعا ان العنصر الأوبرالي في نصوص مسرحيات مترلينك هو المسؤول عن «العديد من تلك المشاهد الغريبة التي تجعل الشخصيات تعيد ظاهريا- بعض الكلمات التافهة الى الحد الذي يغضب الرجل العادي الذي لا يرى لها معنى على الاطلاق» لقد كان ماتنبأ به نيومان صحيحا، فنالت اعمال مترلينك اعجاب العديد من المؤلفين الموسيقيين من مذاهب مختلفة. ومن بينهم ديبوسي، وفوري وشونبرغ وسيبيليوس وإذا كانت أعماله ماتزال رائجة في كل مكان حتى الآن، فإن الفضل في ذلك يعود لأعمال هؤلاء الموسيقيين الذين تجاوزوه بشكل خيالي. ومن حين لآخر تبعث نسخة ديبوسي لتثبت ان الموسيقى وسيلة أفضل من الدراما لبعض أنواع الرمزية.

وبعد تلاشي الضجة التي أثارها بعض الرمزيين الأوائل وابتعاد لونييه- بوعنهم في عام ١٨٩٩، اصبح هذا الأخير مسؤولا عن انتشار المسرحيات الدينية لمؤلفها الديبلوماسي الفرنسي بول كلوديل (١٨٦٨-١٩٥٥) الذي كان، مثل مخرج اعماله، صديق وتلميذ ملارميه ومتأثرا برامبو. وقد اشتهر على مسرح الأوفر من خلال مسرحيته «الرهينة» ١٩١١. و«أنباء منقولة الى ماري» ١٩١٢ بشكل خاص والتي عرضت على طريقة مسرحيات الأسرار في القرون الوسطى، وقد نشرت «قسمة الظهيرة» وهي سيرة ذاتية لأول مرة عام١٩٦٠ ثم اعيدت كتابتها ليخرجها جان لوي بارو عام ١٩٤٨. وبين عامي ١٩١٩و١٩٢٤ كتبت «حذاء الساتان» وهي مسرحية طويلة عن عصر النهضة الاسباني، الا انها ظلت تنتظر المخرج بارو حتى عام ١٩٤٣ ليقدمها على الكوميدي فرانسيز. ان انبعاث مثل هذه الاعمال يدل على استمرارية الاخراج الرمزي الفرنسي. فجميع اعمال كلوديل تمسرح عقيدته الكاتوليكية وتعيد، باساليب مختلفة، موضوع الحب

الانساني وتحوله الى جب روحي والهي بشكل لم يبق لها سوى القليل من التأثير الطائفي المحدود خارج فرنسا، اتسم اسلوب هذه الاعمال ولهجتها بالرمزية والغنائية والطقسية مع قليل من الحدث وكثير من الشعر. وقد دخلت هذه الاعمال الموسيقى التي تهدف، كما يقول كلوديل في محاضرته: «الدراما الموسيقية» ١٩٣٠ الى اطلاق اللغة الشعرية عن طريق مزج الالحان كما في مسرح الكابوكي، لا الى الغاء الممثل كما في اعمال ڤاغنر. لقد وجد المخرجون الرمزيون في كل من فرنسا وامريكا ايضا ان السمة العالمية لمواضيع كلوديل تجعلها عروضا مثيرة.

موسكو ايضا حاولت ايجاد الأسلوب المناسب في السنوات الأولى من عشرينات هذا القرن. فقد حتم المزاج الروحي والصوفي السائد توجها مختلفا كليا في الاخراج جعل الواقعيين في مسرح الفن بموسكو في حيرة من امرهم. لذلك واجه ستانسلافسكي الذي اخرج مسرحيات مترلينك ذات الفصل الواحد عام ١٩٠٤ـ دون احراز نجاح كبير ـ مشكلة التشخيص القائمة على التفاصيل المدروسة في مسرحية تقوم على المجردات فقط- كان هذا مناقضا لجميع ما تعلمه وما يفهمه عن المسرح ومع ذلك اغرته فكرة التبسيط والاسلبة والانطباعية على الخشبة فترك المسألة باختياره لما يرخولد على ستوديو مسرح شارع بوفارسكايا- الذي يشكل فرعا من مسرح الفن بموسكو- ليجد تكنيك خشبة ملائم للدراما الرمزية الجديدة.

وصف مايرخولد تجاربه المناهضة للواقعية خلال تدريباته عام ١٩٠٥ على مسرحية مترلينك «تينتاجيلز» ١٨٩٤ لستوديو المسرح. وكما هو الواقع كان العرض نجاحا آخر غير مؤكد باعتباره لم يعرض على الجمهور، كما كان ايضا احد اسباب انفصال المخرجين الكبيرين عن بعضهما. قال مايرخولد مقتديا بفاغنر ان مثل هذه المسرحية تتطلب انسجاما شديدا وخاصا بين كل من صمم الديكور والمؤلف الموسيقي من جهة والمخرج من جهة أخرى واستجابة من الثلاثة لجو المسرحية. كان ينبغي تحقيق انسجام في المشاعر الروحية ووقار تام عن طريق التمثيل الجليل المهيب وطريقة الكلام

الهادئة الباردة والخالية من الرعشات والتوتر العاطفي، كما رأى ان تؤدى الأدوار مع الموسيقى وان تكون الأصوات نقية واضحة لتخلق «الرعشة الداخلية» المتأتية من «النشوة الصوفية» وان تعرض على خلفية قماشيةبسيطة مع قليل من اللوحات الزخرفية المستوية لكي تظهر ايماءات الممثلين التصويرية بطريقة تشبه لوحة جصية جدارية، كان من الضروري اسلبة كل الحركات والايماءات المكونة من وقفات ونظرات خاطفة، وصف ماير خولد هذا النوع من التمثيل بانه «بلاستيكي» ويبدو ان النتيجة جاءت بأسلوب مجرد تتميز به العروض الرمزية ويخالف كل ما يمثله المسرح الواقعي، الا ان الحل الذي طرحه مايرخولد، لسوء الحظ، لم يحل المشكلة التي تعترض الممثل الحي الذي كاد يضيع امام هذا النمط من الإخراج الذي يلغي اية مساهمة خاصة يمكنه تقديمها.

ما الذي يمكن ان نختتم به هذه المرحلة الأولية من المسرح الرمزي؟ لقد استقبلت مسرحية مترلينك الأولى «الأميرة مالين» باستحسان من قبل المؤلف المسرحي أوكتاف ميرابو، فكتب بحماس مراجعة لها في الفيغارو (٢٤ آب-١٨٩٠) قائلا بأنها «أفضل عمل ابداعي في زماننا . . . ويمكن مقارتنها، بل اتجرأ فأقول- تفوق بجمالها أروع اعمال شكسبير» ومع ذلك سرعان ما تظهر محدودية مترلينك كشاعر ممل وفيلسوف مضجر، لقد استمرت غزارته في التأليف المسرحي، الا انه كان دائما يعود الى نفس الأفكار الجزئية المحيرة عن الحياة والموت وحقائق أبدية اخرى مثيرة للجدل. كان مترلينك يلجأ كل صيف الى دير القديس واندريل وهو مكان قديم رائع شهير بالأروقة والآثار والكنائس الصغيرة والقباب يقدم الوسط المناسب لشاعر يتخيل فيه حياة سيدات القرون الوسطى.

ومن نافل القول ان هذه المواضيع سرعان ما صارت مرفوضة على مسارح القرن العشرين التي زادت من توجهها التهكمي (الكلبي).

* * *

٦- الدراما الرمزية بعد مترلينك

«سالومي» ١٨٩٦ حياة الانسان ١٩٠٧

كان انتشار تأثير الرمزية الفرنسية سريعا، وفي بريطانيا اعتبر اوسكار وايلد (١٨٥٤-١٩٠٠) مسرحيته المنمقة «سالومي» التي نشرت بالفرنسية لأول مرة عام ١٨٩٣ وعرضت في باريس عام ١٨٩٦ افضل مسرحياته. ففي حوارين له على الطريقة الافلاطونية عام ١٨٩١ بعنوان «الناقد كفنان»، يطرح اوسكار وايلد رؤيته الجمالية الخالصة التي اخذها عن جون راسكين وولتر باتر. فقد اعلن ان «المغني يصنع العالم للحالم».

(عندما يستعرض المرء الحياة التي كانت حيوية جدا بتوترها العاطفي، ومليئة بتلك اللحظات الحارة المفعمة بالفرح والسعادة تبدو كلها حلما اووهما، وهو لم يقتنع بالفكرة القائلة بان الكاتب الحالم كاتب لا مسؤول:

نعم. انا حالم، لأن الحالم هو الذي يعرف طريقه فقط بالاعتماد على ضوء القمر، وعقوبته هي انه يرى الفجر قبل بقية العالم).

كان الأدب هو التعبير الكامل عن الحياة، والانفعال من اجل الانفعال هو غاية الفن. وبهذا الشكل وصل وايلد الى نتيجته الخطيرة وهي ان «الفن بكامله لا أخلاقي» كان هذا النوع من التفكير ما يزال بعيدا عن فكر فاغنز ومع ذلك يبقى منفصلا عن القصة المؤسفة المرتبطة بعرض المسرحية في بريطانيا.

ان «سالومي(*)، هي حكاية أميرة يهودا ذات الثماني عشر ربيعاً وهي على قدر كبير من الجمال والشهوانية. هذا المزيج هو الذي جعل قصتها تروق لعدد من الرمزيين الفرنسيين بشكل جعلهم يستحقون اسم «منحلين» «decadents». تتوق سالومي الى الرسول يوحنا المعمدان الذي يرفض حبها

(*) سالومي: الفتاة التي أخذت رأس يوحنا المعمدان مكافأة على رقصتها.

بازدراء. وعندما يطلب منها زوج امها الملك هيرود (*) ان ترقص له، توافق بشرط ان يقدم لها رأس الرسول على طبق. وبذلك تتمثل ذروة المسرحية برقصتها، رقصة الموت والرغبة الجسدية. ولكنها حين تقّبل الشفتين الميتتين يأمر هيرود حراسه باعدامها في لحظة حقد لتسحق حتى الموت تحت تروسهم. وبالطبع لم تخفق مثل هذه المسرحية الجنسية الغريبة في جذب اهتمام بقية اوربا.

كان وايلد يعيش في باريس بعد عام ١٨٩١ فكتب هذه المسرحية بلغة فرنسية بسيطة (اعتبرها خصومها عبارات منقولة من الكتب) كدليل على اعجابه بالثقافة الفرنسية. لقد قورنت بلوحة جصية جدارية جميلة لما تميزت به من تكرار وسكونية اعتمد فيها على اسلوب مترلينك. وامتد النقاش حول شخصيتها الرمزية ليتحول الى نقاش عن ديكورها، فاقترح غراهام روبرتسون ان يكون كل ثوب بظل مختلف من اللون الأصفر متدرج «من الليموني الفاقع حتى البرتقالي الغامق «وان يكون ذلك مقابل» سماء مفتوحة واسعة بأغمق لون بنفسجي «وقد تصورها وايلد مسرحية ذات أريج ولذلك طلب وضع مجامر من العطور في مقدم الخشبة الخاص بالأوركسترا» «تصّور: سحابات معطرة ترتفع لتحجب الخشبة جزئيا بين حين وآخر. . وان يكون لكل حالة عاطفية عطرها الجديد». واقترح شارلز ريكتز مصمم الديكور لعام ١٩٠٦ وضع ارضية سوداء تتحرك عليها اقدام سالومي «كحمامة بيضاء» وان تكون السماء بلون ازرق فيروزي غامق مع اشرطة مذهبة من الحصير الياباني تعلق بشكل مرتفع فوق مصاطب على الخشبة لتوحي بخيمة هوائية. ويلبس هيرود وهيروديا لونا بحمرة الدم. اما سالومي فترتدي اللون الفضي او الذهبي. وعلى كل حال، كان وايلد يريدها خضراء «كسحلية سامة» كما ان سارا بيرنهارت التي كانت اول من قام بدور سالومي ارادت ان يكون شعرها بالازرق الفاتح، وعند اتخاذ القرار

(*) : الملك الروماني في فلسطين (٣٧ـ٤ ق.م).

النهائي، قالت بيرنهارت انها، لأسباب تتعتلق بالنفقات، ستستخدم الملابس القديمة التي كانت قد استخدمتها في عرض سابق لمسرحية «كليوباترا.» كان ذلك كل ما يمكن فعله لتحقيق حالة «الحس المتزامن» synaesthesia » والمتطلبات الرمزية للتوفيق بين الشخصية والمزاج واللون.

لم تكن المسرحية بحاجة لمزيد من الديكور فعلا، فقد كانت بالأصل تحمل طابعا رمزيا واضحا بما فيه الكفاية.. وكانت الأفكار المهيمنة المرتبطة باللون والرمز حيَّة من خلال القمر الأبيض والدم الأحمر، كما ان بناء المسرحية قائم على التكرار التراتيلي ولحظات الصمت العميق وتناوب الصرخات والهمسات. وأكثر من ذلك تظل اقوى لحظات سالومي على الخشبة هي اللحظات الطقسية العميقة حين يبرز ذراع سياف الملك الأسود ببطء من الحوض حاملا رأس يوحنا المعمدان على طبقة الفضي او حين يندفع حراس الملك نحو سالومي ليسحقوها تحت تروسهم.

وبالطبع كان وايلد مسرورا لقبول سارا بيرنهارت بتمثيل الدور الرئيسي في العرض الأول الذي كان مخططا له ان يقدم على مسرح القصر في لندن عام ١٨٩٢، كانت المسرحية في ذروة تدريباتها عندما عمل اللورد شامبرلين، الذي كان يمثل سلطة الرقابة على المسرح في بريطانيا آنذاك- على تنفيذ القانون الذي يمنع تقديم مسرحيات الأسرار القروسطيةقبل ثلاث مائة عام والقاضي بمنع تقديم شخصيات توراتية على الخشبة امام الجمهور. ولئن كان هذا الحكم قد اسهم في تكوين السمعة المريبة للمسرحية ومؤلفها، فانه في الوقت نفسه ساعد على نجاحها في اوربا كلها، كان لونييه- بو اول من استفاد من الحالة التي اصبحت عليها هذه المسرحية ليقدمها على مسرح الأوفر عام ١٨٩٦ حيث قامت ليناموتنز بدور سالومي لأول مرة وقام هو بدور هيرود. حصل ذلك عندما كان وايلد بالسجن في ريدنغ فلم يشاهد العرض. وعرضت المسرحية في المانيا عام ١٩٠١ فتكررت عروضها مرات عديدة هناك وكان احدها ما قدمه ماكس رينهارت على مسرحه (مسرح

كلاينز) في برلين، اما لندن فقد شهدت عرضا خاصا قدمه نادي المسرح الجديد مثلت فيه مليسينت موري دور سالومي وروبرت فاركهارسون بدور هيرود. وفي ذلك العام شاهدتها نيويورك في عرض عام، مع ان الصحافة استقبلتها بتعليقات حذرة، فقالت عنها جريدة تريبيون بأنها «مادة انحلالية» وفي ١٩٠٥ ايضا كتب ريتشارد شتراوس عمله الأوبرالي عن المسرحية. وفي بريطانيا مرة أخرى غامر مدير المسرح المستقل، الذي كان يسعى لتعزيز مكانة كل من ابسن وج. ت غرين، في رفع دعوى قضائية حاول من خلالها الدفاع عن المسرحية فخسر. اخيرا رفع الحظر عنها في عام ١٩٢٧ نتيجة النقد المتزايد والتحدي الذي مثله عرض قدمه تيرانس غراي على مسرح فيستيفال (كمبردج) وقد عرضت «سالومي» لأول مرة في عرض عام بلندن على مسرح غيت عام ١٩٢٩ بعد ثلاثين عاما من وفاة مؤلفها.

والآن يعتبر اوسكار وايلد اكثر شهرة بسبب واحدة من افضل الاعمال الهزلية (فارس) الفيكتورية، إنها مسرحيته «اهمية ان تكون جادا» ١٨٩١، فقد كتب في عام ١٨٩١ «ان الشكل هو بداية الاشياء في كل مجالات الحياة، وان الايماءات الايقاعية المتناغمة للرقص، كما يقول لنا افلاطون، تنقل كلا من التناغم والايقاع الى العقل «نحن نعرف، في هذه الأيام، انه حتى المسرحيات الهزلية لها شكل موسيقي، بل وحتى» اهمية ان تكون جادا» تعتبر اوبراليه- على الأقل اذا اعتمدنا في رأينا على نسخة الملقن لجورج الكسندر عند تقديمها لأول مرة على مسرح القديس جيمس ، ذلك العرض الذي أعدّ فيه الخشبة بشكل يبرز ثنائياتها ورباعياتها وسباعياتها وتوزيع لحنها على الخشبة. وحين قام دبليو. هـ. اودن بمراجعة رسائل وايلد في نيويورك لعدد آذار ١٩٦٣ ادعى ان المسرحية «هي الأوبرا الفعلية الوحيدة "بالانكليزية" وقدمت، كما يقول «عالما لفظيا يتقرر من خلاله مصير الشخصيات بناء على نوع الأشياء التي تقولها، كما ان العقدة لا تزيد عن كونها تتابع فرص تقال فيها الأشياء» وهذا أحد تعاريف الدراما الرمزية.

في المانيا، كان جيرهارت هاوبتمان (١٨٢٦-١٩٤٦) قد بدأ بكتابة مسرحيات مؤثرة في مجال النقد الاجتماعي وذات مسحة طبيعية مثل «النساجون» ١٨٩٢ التي اظهر فيها تعاطفه مع الفقراء والمضهدين ليعيد الحياة الى الدراما الرمزية بذكرياتها المثيرة التي كانت قد كسبت جمهورا واسعا. وبشكل لا يختلف عن مترلينك، كانت اعماله الخيالية (فانتازيا) الرومانسية تتضمن مشاهد بصرية من الشعر الغنائي يجعلها مناقضة تماما للسرد الموضوعي، الا انها تعتمد بلا حدود على الرمزية الجديدة في التعبير عن سخط مؤلفها وتلك الأعمال هي:

«ادعاء هانيل» ١٨٩٣ و«الجرس الغارق» ١٨٩٦ و«وبيبا ترقص» ١٩٠٦. ان «هانيل» مثلا هي (قصيدة حلم) مأخوذة عن قصة هانزاندرسون حول الطفلة بائعة االكبريت، فالاحداث تعرض حية في اصلاحية أحداث باحدى القرى شتاء. هانيل في الرابعة عشرة من عمرها، تحاول الانتحار غرقا لتنجو من زوج امها السكير، وحين تصاب بالحمى تتعرض لهلوسات، وهذا ما يو فر لها وبتمان لحظة الانتقال من النثر الى الشعر. انها ترى والدها الميت وامها- وفي لحظة تبدو كتحقيق الحلم- ترى نفسها قديسة ميتة. وهذه الرؤيا تمتزج بالتصورات المسيحية والتصورات التي تعرفها عن حكايات الجنيات فتظهر أمامها هيئة رجل نصفه خرافي والنصف الآخر عيسى المسيح ليعاقب زوج أمها ويهيئها لدخول الجنة. لم تستطع الخلفية الكئيبة التخفيف من ميلودرامية الصبغة العاطفية لهذه المسرحية، اما الرمزية في «الجرس الغارق» فتقوم على (حكاية خرافية) وهي شعرية يصبح الرمز فيها أكثر مراوغة. وفي «بيبا» نحن امام حكاية عن فتاة ايطالية جميلة تثير رقصتها رغبة تدميرية في كل من يشاهدها. انها تنتقل من الواقعية الى الفانتازيا الغريبة. وكلا المسرحيتين تنطلقان من النموذج البسيط للحلم الذي تعني الرمزية من خلاله كل ما يريده المرء من معنى.

في روسيا كان ليونيداندرييف (١٨٧١-١٩١٩) متأثرا، بما فيه الكفاية، بمترلينك ليكتب «حياة الانسان» ١٩٠٧، وكان يعتقد انها اول

مسرحية رمزية باللغة الروسية، وقد حققت لكاتبها شهرة سريعة. تتحرك الشخصيات بلا أسماء على الخشبة، وتشمل الشخصية المشؤومة «انسان ما باللون الرمادي» وشكلا مقدسا يمثل القدر. تتوالى سلسلة مشاهد المسرحية في تصوير حركة الانسان المحزنة من الولادة الى الموت ويبقى «انسان ما..» طيلة العرض على الخشبة حاملا شمعة مضاءة تحترق متلاشية ببطء.

تكتسب «حياة الانسان» اهميتها من خلال كونها اول تجربة لمسرح الفن بموسكو مع هذا الاسلوب الجديد في الاخراج. ويعترف قسطنطين ستانسلافسكي بأنه كان شيئاً غير عادي ان تقدم فرقة مسرح الفن بموسكو مثل هذه المسرحية في الوقت الذي اكتسبت فيه سمعتها كأكثر الفرق واقعية في اوربا. ومع ان العرض كان ناجحا، اعتبر الفرقة قد اخفقت في «دخول المجالات المجردة» ويقول ستانسلافسكي انه يريد ان تكون الخلفية من المخمل الأسود لعرض مسرحية مترلينك «الطائر الأزرق» لكنه بدا مناسبا أكثر لمسرحية «حياة الانسان».

لقد عمل المخمل الاسود على جعل الخشبة تفقد خاصية البعد الثالث بامتصاصه جميع اشعة الضوء، فساهم ذلك في اكتساب الموت حضورا على الخشبة يتناسب مع تشاؤم اندرييف «الابداعي الكئيب». وعلى هذه الخلفية كان يبدو هذا «الانسان ما الرمادي» اكثر شبحية، كما اتخذت حياة الانسان مظهرا «تصادفيا شبحيا اضمحلاليا». وقد تكونت المناظر من الحبال التي ترسم محيط الغرفة ونوافذها وابوابها، طاولاتها وكراسيها، كأن الخشبة قطعة من الورق الاسود رسمت عليها هذه المناظر بخطوط بيضاء تمنح المشهد «عمقامخيفا لا نهائيا». ان الشخصيات، التي لبست ملابس المخمل الأسود على اطارها الخارجي خطوط بيضاء، كانت تمثل مجرد «هياكل بشرية». وقد بدت اصواتها التي لا توحي بانهم احياء وكأنها صادرة عن آلة تسجيل. وكانت ملابسهم السوداء على تلك الأرضية السوداء تساعدهم على الظهور عند مقدمة الخشبة بشكل مفاجيء والاختفاء بسرعة في «فراغ لا نهائي».

وبأحسن طريقة رمزية تتغير الوان الخشبة وجوها العام من مشهد لآخر. يتغير الأبيض في المشهد الأوّل الى زهر يوحي بالشباب، وفي المشهد الثاني يضفي جوا من السعادة. وحين يصبح الأنسان اكثر قوة في المشهد الثالث، يتغير لون الخلفية الى الذهبي. يأتي اليأس في المشهد الرابع حين يفقد الزوجان طفلهما، مع تقدم راقصين اموات على انغام اوركسترا شبحيةمقابل مقدمة المشهد المكون من عجائز وكهول «مشوهين». وحسب اخراج ستانسلافسكي يصبح المشهد الرابع الذي يلتقي فيه الانسان بالموت المخمور «كابوسا» متواصلا».

(اشكال سوداء بمعاطف طويلة، كجرذان لها ذيول، تزحف على الأرض. وكالعَجوز الشمطاء، يبعث همسها وسعالها ودمدمتها انذاراً بالرعب والخوف. . في لحظة موت الانسان تنبثق هياكل بشرية ضخمة تصل السقف من كل مكان. وهناك عربدة الاشكال المشوهة وهي تطير وتزحف كرمز لعذاب الموت. . . من هذا الظلام اللانهائي الذي لا قرار له يظهر هيكل (انسان ما باللون الرمادي) ليعلن بصوت مشؤوم صارم قطعي لا خلاص منه حكماً بالموت على الانسانية).

كل ذلك عرّض اندرييف لتهمة الكفر من قبل الكنيسة الروسية وتهمة التفكير البرجوازي من الحكومة السوفييتية فيما بعد.

وفي النمسا تحول هوغوفون هوفمانشتال (١٨٧٤-١٩٢٩) من كتابة الشعر الغنائي الى التأليف المسرحي الرمزي بقصد توحيد الكلمة والموسيقا ليقدم نموذجا رمزيا من الدراما على شكل رؤية خاصة، وقد سمى مسرحياته ذات الفصل الواحد «المسرحيات الغنائية». ولذلك لن يكون من المستغرب ان تأتي حصيلة ما قدمته مواهبه الغنائية، في النهاية سلسلة من النصوص الأوبراليه تكوّن اوبرات ريتشارد شتراوس التي كان افضلها «فارس الوردة» عام ١٩١١.

كان هوفما شتال ينطلق فيما يكتبه من منطلقات الكاتب الرمزي، ففي مقالة مبكرة بعنوان: «الشعر والحياة» ١٨٩٦ اوضح ان الشاعر يعمل على

اثارة «احدى حالات الروح» وفي «الخشبة كصورة حلم» عام ١٩٠٣ طور فكرة ان كلا من الحياة والخشبة يشتركان بخاصية الحلم، فالاحلام ذاتها تقدم شكلا دراميا مكثفا يمكن ان يفيد الخشبة، كان يؤمن بأن «الحقيقة» توجد على الخشبة وفي الفن فقط «وجميع الأشياء الأخرى هي عبارة عن حكايا ذات مغزى (أمثولة) وانعكاسات عن مرآة» ففي مدخله لمسرحية «انتيغونا» لسوفوكليس، جسد هوفمانشتال «روح التراجيدا». حين تخطو من باب القصر وتنزل السلم ببطء في ثوبها الفضفاض المتلألىء بياضا يخاطبها طالب وهو يتكلم عن المسرح كأنه امتداد للحياة:

شبح أنت،

تظهرين من هذا المكان المجهول، من هذا الضوء المريب، وهذه الجدران المخادعة ومن حشد الاحلام الذي تفقسين منه.

وتجيب هي على ذلك:

«انفخ كل قلب بالعزلة وكأنه في الصحراء، اوقف الزمن والرعشات. ما يجري هنا، يقع خارج سيطرة الزمن».

هنا ايضا تكمن رغبة المؤلف الرمزي في ان تكون الفنون لا شخصية، وهذا ما ظل يشغل هوفمانشتال الى ان استطاع التوفيق بين هذا الجانب وما هو ثابت في الشخصية الانسانية الا انه أقر بأن كلا من شكسبير وموليير وكالديرون وفقوا مابين الفن والحلم من جهة والواقع من جهة أخرى، وقد عمل هو في عام ١٩١٨ على حل هذه الازدواجية كما هي موجودة في رائعة كالديرون «الحياة حلم». واخيرا حولها الى مسرحية له على نسختين بعنوان: «البرج» ١٩٢٥ و١٩٢٧.

اتبع هوفمانشتال طريقة مترلينك في تقديم مسرح صوفي قائم على اجواء الغابات والقلاع. وكان يعتمد بشكل متكرر على الاسطورة الاغريقية (أديب، اليكترا، السيستيز) ليحول مواضيعها الى صور درامية من صنعه هو. وهو مدين بجزء من تطوره كمؤلف مسرحي للعلاقات التي كانت تربطه بمواطنه المخرج ماكس رينهارت الذي استطاع الاستفادة بمهارة من

الخصائص البصرية لدى هوفمانشتال. فقد اسسا معا مسرح سالزبورغ فيستيفال عام ١٩٢٠ الذي افتتح اعماله بمسرحية هوفمانستال «كل انسان» ١٩١١ وهي مسرحية اخلاقية من العصور الوسطى، بعد تجديدها واعطائها ثوبا من الأصالة حيث اصبحت على يدى رينهارت عرضا تاريخيا ضخما في الهواء الطلق ضمن فناء كاتدرائية سالزبورغ. وقد كرر الاثنان انتصارهما عام ١٩٢٢ من خلال اقتباس آخر عن كالديرون «مسرح سالزبورغ العالمي العظيم» وسوف تناقش اعمال رينهارت بشكل اوسع في الجزء الثالث.

كان اوغست ستريندبيرغ (١٨٤٩-١٩١٢) في التسعينات من القرن التاسع عشر، يبحث في باريس ايضا عن طرق يعمق فيها مفهومه الطبيعي للدراماكي يكشف الواقع الذي تخفيه المظاهر السطحية وقد وجد حافزا جديداً في الفكر الرمزي الفرنسي. وبالاعتماد على افكار الفيلسوف السويدي سويدنبيرغ ونظريات فاغنر الموسيقية، بدأ ستريندبيرغ يعتبر المسرحيات شكلا من الفانتازيا تستثير احساسا كالذي يرافق التنويم المغناطيسي وتبتعد في بنيتها عن المسرحية المحكمة الصنع لتتبنى قوانين الشكل الموسيقي.

وقد اطلق على محاولاته الأولى في هذا المجال اسم «مسرحية حلم» وهي ثلاثيته «الى دمشق» (١٩٨٧-١٩٠٤) و«مسرحية حلم» ١٩٠٢ لأنها تعبر عن الحالات الداخلية للنفس ونشاطات العقل الباطن من خلال ايقاعاتها الأوبراليه وايحاءاتها الرمزية. بين يدي الفنان، يمكن لهذه المواضيع ان تتسع لتصبح مشاكل الجنس البشري ككل، وكما قال ستريندبيرغ في مقدمته الشهيرة لـ« مسرحية حلم» يمكن ان تعبر عن «شكل الحلم المفكك الذي يبدو، مع ذلك، منطقيا في مظهره» والذي «لا وجود للزمان والمكان فيه» حيث «كل شيء ممكن ومحتمل».

وقد عرف ستريندبيرغ شيئا آخر ايضا عن مسرح مترلينك السكوني هو تحرره من «عنف الحكاية» ففي رسالة له في نيسان ١٩٠١ كتب ستريندبيرغ

مؤكدا «اذا كنت تريد فهم اعمالي المستقبلية بشكل صحيح، يجب قراءة «كنز المتواضع» لمترلينك كواحد من أفضل الكتب التي قرأتها في حياتي» «ويمكن ان نلمس اسلوب مترلينك الرمزي بشكل خاص في مسرحية سترندبيرغ الاخلاقية اللطيفة «الفصح» ١٩٠١ وفيها الينورا الفتاة الطاهرة ذات الستة عشر ربيعا بصورتها الطفولية التي ترمز الى رغبة الروح الانسانية في جلب السعادة للآخرين. وفي هذه المسرحية يظهر اهتمام سترندبيرغ بالسر الديني حين يسير الحدث متخذا شكله من خلال التقويم المسيحي بدءا من خميس العهد فالجمعة الحزينة وانتهاء بعشية الفصح والبعث، وتعكس فصول المسرحية الثلاثة الأفكار الموسيقية، حيث يقدم كل منها حالة مزاجية محددة عند استهلاله بمقطع مناسب من «الكلمات السبع ليسوع المسيح» لهايدن.

اما «البجعة» (كتبت عام ١٩٠٢ وعرضت عام ١٩٠٨) التي ألف موسيقاها سيبيليوس فهي حكاية شعبية يتحول فيها الملك والملكة من الشر الى الخير نتيجة نقاء حب البجعة لأمير وسيم. وقد قدمت في قلعة من لعصور الوسطى على طريقة مترلينك. ويظهر تأثير مترلينك ايضا في لمسرحية الشعبية الخيالية الدينية «العروس- التاج» (نشرت عام ١٩٠٤ وعرضت ١٩٠٦) وقد كتب سترندبيرغ عن هذه المسرحية في رسالة له في شباط ١٩٠١ بأنها كانت «محاولة من جانبي للنفاذ الى عالم الجمال الرائع عند مترلينك بعد حذف التحليلات والأسئلة ووجهات النظر لأضع يدي على جمال التصوير والجو العام فقط».

انه لشيء لافت للانتباه هذا العدد الكبير من المسرحيات التي تعتبر من الدرجة الأولى والتي لم تحظ الا بمؤلف من الدرجة الثانية.

وفي عام ١٩٠٧ عاد سترندبيرغ الى ذاتية مسرحيات الحلم حين بدأ كتابة «مسرحيات الحجرة» الخمس لمسرحه (مسرح انتيما) الذي أسسه في ستوكهولم مع الممثل والمخرج اوغست فالك. وهذه المسرحيات مدينة، بشكلها الموسيقي واغفالها للشخصية والحبكة الواقعيتين، للنظرية الرمزية

بشكل واضح. انها فانتازيا احلام تشرح فكرة ثابتة حول المظاهر والحقيقة، وافضل نموذج لها «موسيقا الشبح» ١٩٠٧ بالاضافة الى «مسرحية حلم» اللتين اكتسبتا اهمية لا حدود لها، ليس فقط بالنسبة لتطور الرمزية والسريانية في العشرينات من هذا القرن وإن كانت كلتاهما تنظر بامتنان الى سترندبيرغ وانما لأحد جوانب «اعماله الكاملة» (سنترندبيرغ) اي التعبيرية. والحقيقةان مسرحيات سترندبيرغ ـ سواء مسرحيات الحلم او مسرحيات الحجرة ـ التي اعتبرها كل من الرمزيين والتعبيريين، على حد سواء، في جانبه، اعتبرت بداية الانقسام في المسرح الحديث. تمثل اعمال سترندبيرغ بحد ذاتها خطا فاصلا. وسوف تمهد هذه المسرحيات لبداية تطور رئيسي آخر في الدراما الحديثة، اي التعبيرية. وهذا ما سنراه في الجزء الثالث من هذا الكتاب.

* * *

٧- جاري

المبشر بالسريالية في فرنسا

«أوبو ملكاً ١٨٩٦»

كان في فرنسا نوع من المسرح الرمزي اتخذ منذ البداية منحى لا عقلاني، غير محتشم وكأن الصيغةالرمزية الاساسية كانت تحمل، بشكل مضمر، عوامل افسادها. ومثلما ينم بعض الشعر الرمزي عن اللامنطق والشاذ من خلال الصور البهلوانية والنتائج المخالفة لمقدمتها في الفكر والشعور، فان المسرح اللاواقعي يشكل دعوة مفتوحة لتحويل الواقع الى حلم وكابوس وبروزاً في الهجاء العنيف. في الثالثة والعشرين من عمره، وجد الفريد جاري (١٨٧٣-١٩٠٧) الطريقة التي مكنته من الابتعاد كلياً عن كل من الواقعية المبتذلة والرومانسية المغرورة لدى بعض الرمزيين.

كان لونييه-بو يمتلك الجرأة على تقديم اي شيء على مسرحه، الأوفر، وقد تميز بتقديم الهزلية (فارس) الرمزية «أوبو ملك البولونيين» لمؤلفها جاري في عرضين هامين على المسرح الجديد عام ١٨٩٦. وقد اعتبرت شكلا من مسرح العرائس لأنه كان من الضروري ان يبدو العرض وكأنه عرض دمى. فهي تصور مقتل ملك بولندا على أيدي وحشين قذرين من الدمى يجسدان الجشع والحماقة، إنهما الأب اوبو وزوجته اللذان يذكران الى حد ما بما كبث وامرأته. كانت هذه المسرحية من حيث الشكل والمضمون نموذجا لا سابق له في قلة الحشمة في المسرح، فهي بيرلسك غريب من الدراما التاريخية الرومانسية، علما بانها حافظت على جاذبيتها وقتا اطول مما يتوقع لأي عمل هزلي ساخر (بيرليسك). ولم يستطع الكاتب المسرحي الكوميدي والناقد الفرنسي ساكا غيتري تحديد نوعها الأدبي الا انه وصفها كما يلي:

ان كون «أوبو ملكاً» رائعة أدبية أم لا فهذه مسألة غير ذات أهمية برأيي. وقناعتي هي انها رائعة من روائع هذا النوع. وسوف تسأل ما هو هذا النوع؟ هذا ما يصعب تحديده. فلا هي ساخرة تماما ولا هي محاكاة تهكمية (باروديا) بالضبط، كما انها لا تنتمي لأي شكل أدبي آخر... ولو تحتم عليّ تصنيف هذه الظاهرة لوضعتها في طليعة الأعمال الكاريكاتيرية الفاحشة لتحتل مكانتها بين أكثر انواع البيرليسك الأصلية المؤثرة في كل زمان.

كان جاري شاذاً معروفاً في البوهيميان مونتمارتر، وعاش حياة بائسة. كان يلبس سروالاً عتيقاً يطويه داخل جواربه مثل راكبي الدراجات وبابوجا، تبرز اصابع قدميه منه. ومع ذلك كان يظهر التناقض في شخصيته وهو يحمل مسدسين محشوين بالرصاص دائما، ويرتدي صورة قضيب منتصب تعلوه قبعة مخملية، ربما لتوفير الحرج على النساء. وحيثما يذهب، كان يسمع وهو يردد سطورا من المسرحية التي يشغل ذهنه بتأليفها وتنقيحها مرة بعد اخرى منذ كان في المدرسة الثانوية (الليسيه). هذه المدرسة التي قدم فيها مع بعض اصدقائه مسرحية دمى يسخرون فيها من استاذ يكرهونه. قرأ لونييه نسخة مطبوعة من مسرحية «أوبو» بشيء من الجزع، الا ان آراء اصدقائه شجعته فاقتنع باخراجها.

كان جاري صريحا في ارشاداته، فقد طلب استخدام الحد الآدنى من الديكور الذي يتكون من خلفية وحيدة، او حتى قماشه خلفية بسيطة فقط، وهذا شيء يوفر رفع الستائر واسدالها خلال الحدث المتواصل، كما كان لدخول الممثلين وخروجهم المتكرر أن يصحب بموسيقا عرضية يضعها كلود تيراس الذي يقود اوركسترا صغيرة في اجنحة الخشبة. وكان على سيروزييه وبونار أن يصمما الديكور بحيث يظهر داخل الغرفة وخارجها في وقت واحد، وفي آن واحد يظهر التباين الشديد بين برودة المكان وحرارته. لقد كانت النتيجة غير واقعية بشكل فج، بل طفولية وعجائبية. فعلى يسار المنصة رُسم سرير كبير تحته مبولة وشجرة تنتصب وسط الثلج المحيط بها. اما

الجدار اليميني فقد رسمت عليه اشجار نخيل تلتف على احداها افعى عاصرة كبيرة وبجانبها مشنقة يتدلى منها هيكل عظمي، وكل هذا على خلفية تمثل منظر البحر والريف. وعلى جدار مؤخرة المسرح، هناك موقد وساعة وشمعدان على نجاف الموقد. لقد قصد من الشكل الكامل للموقد ان يفتح في الوسط على شكل باب تخرج الشخصيات وتدخل منه. كأنه يسعى للتوفيق بين الفوضى الناشئة عن كل هذه الإيحاءات البصرية، جعل مكان الحدث ينتقل بشكل مستمر، من بيت الى قصر، ثم الى الجبال ليعود مرة اخرى، ثم ينتنقل من بولونيا الى روسيا. وتتم الاشارة الى هذا التغيير في كل مرة عن طريق رجل عجوز أبيض اللحية يرتدي لباس السهرة الرسمي ويقوم بتعليق اعلان بمسمار في الجدار على مرأى من الجمهور كله. وبأي معنى من المعاني، كانت هذه الخلفية خارج حدود الزمان والمكان.

قرأ لونييه ملاحظات جاري التفصيلية المتعلقة بعرض المسرحية بحالة يأس، فكان مصيبا اذ تركه يخرجها بنفسه. وربما تأثر جاري بطبيعة المشاهد القائمة على الحدث في «بيرجنت» التي كانت احدى المسرحيات الحديثة القليلة التي نالت اعجابه فجعلها على شكل سلسلة من الاحداث المتواليه في تتابع سريع كعناصر مسرح المنوعات (ميوزيك هول). وكان العرض لا يدوم اكثر من ثلاثة ارباع الساعة، كما اريد له ان يكون مؤسلبا ومقتصدا. ولما كان ينبغي النظر الى الشخصيات على انها دمى، تحتم ان يقوم التمثيل على هذا الاساس فتأتي حركتها من خلال ايماءات آلية بعد وضع الأقنعة التي صممها جاري نفسه. وبهذه الطريقة، كان على الشخصيات ان تستبعد بعض ميزاتها الانسانية وتجسد، مثل الكاريكاتير، افكارا رمزية مؤثرة. كان اول من قام بدور الأب او بو ضخما برأس اصلع له شكل الاجاصة وبطن كبير، وكان لقناعه أنف كخرطوم الفيل ويرتدي قبعة سوداء مستديرة. وفي وقت متأخر من المسرحية يضع تاجا فوق كل هذه الأشياء. وكانت تبرز من جيبه عصا وتتدلى من جانبه زجاجة. وعندما اصبح ملكا، صار يحمل فرشاة المرحاض

بدلا من الصولجان. وحين قام الممثل الشهير فيرمان جيمييه من مسرح الكوميدي فرانسيز بهذا الدور، استخدم في كلامه، نبرتين مختلفتين دون اي توكيد او تلحين في الكلام متعمدا تقليد طريقة جاري في الكلام مع ايماءات غريبة من يديه وقدميه.

اما الأم اوبو فقد مثلتها لويز فرانس بثياب بواب مبنى تعلوها قبعة بلون احمر وردي سوقي مثقلة بالورود والريش. ولم يقصد من ذلك امتاع الجمهور بقدر ما قصدت اهانته.

ومن بين الادوات التي اعتمد عليها جاري في عرضه اربعون شكلا بشريا بالحجم الطبيعي بلباس كامل من الأماليد المجدولة لتمثل النبلاء ورجال الاعمال والقضاة في الفصل الثالث. وحسب النص يجب ادخال هذه الشخصيات في مصيدة، اما في العرض فقد دفعت الى مقدم المسرح المخصص للأوركسترا بشكل اثار حيرة الجمهور. وبالطبع كانت صناعة هذه الأشكال مكلفة وبذلك اودعها لونييه في المسرح لوقت طويل آملا ان يأتي من يستخدمها بعده، الا ان هذا لم يحصل. اما هجوم الخيالة في الفصل الرابع فقد تم باستخدام عدد كبير جدا من الخيول الكرتونية، كما حلت مشكلة المشاهد الجماعية دون الاعتماد على الحشود: فقد اعتمد على جندي واحد استعرضه اوبو على انه جيشه حيث يخوض هذا الجندي كل القتال حين يصرخ اوبو «يالها من عصابة، يالها من هزيمة!».

وهنا نود الإشارة الى ان فرقة بيتر بروك العالمية نجحت بتقديم عرض مركب لمسرحية «اوبو» على مسرح دي بوف دي نورد في باريس عام ١٩٧٧، قام فيه اندرياس كاسولا بدور الأب اوبو وميشيل كوليزون بدور الأم اوبو، وقد كان التمثيل مقبولا مع انه تم فعليا بدون اقنعة او ملابس مسرحية، كما استخدم حدا أدنى من التجهيزات المسرحية، وارتجل الممثلون المشاهد معتمدين على طبلين كبيرين وبضع عصي وقطع آجر وبطانية من الفرو المزيف. لقد شن الروس حربا ظريفة على اوبو برمي كرات مطاطية

شديدة الارتداد عليه- بشكل قصد منه اضفاء روح الطرافة على مجمل العرض- لقد اظهر بروك براعة باستخدام نفس بطانية الفرو القذرة كغطاء للسرير وفراء ملكي فاخر لأوبو، ثم كدب يبتلع رجلا بكامله ليقذف فيما بعد قبعته وعظمة واحدة منه. لقد بدت المسرحية وكأنها ضرب من اللهو او لعبة من ابداع طفولي.

كان العرض الأساسي لمسرحية «اوبو ملكا» مناسبة خاصة كجدا، فقد عرضت في مسرح يكتظ باصدقاء جاري وبعض النقاد الطليعيين المبدعين والعديد ممن جاؤوا وهم يتوقعون ان يروا فضائحهم. و منذ البداية انقسم المشاهدون الى فئتين متنافستين احداهما تساند اوبو ويقودها هنري باوير في جريدة «ليكو» والأخرى ضده بقيادة هنري فوكييه في الفيغارو. لقد صفقت المجموعة الأولى متفاخرة مما جعل الآخرين يصرخون بحقد ويقفزون واقفين احتجاجا.

المؤلف نفسه قدم المسرحية وهو يرتدي بذلة فضفاضة ويلف رقبته بوشاح حريري شفاف ووجهه مبيض بالمساحيق تثقله الالوان. وضع جاري ملاحظاته على طاولة على الخشبة مغطاة بخيش قديم، واخذ يتكلم لمدة عشر دقائق بصوت حيادي، ثم اعتذر عن الأوركسترا التي قال انها ستتألف من المترددة (آلة موسيقية) وآلة نقر. وبعد ذلك ألمح بجمل متقطعة الى ما سيأتي، واخيرا تقدم جيمييه الذي كان يقوم بدور اوبو الى مقدم الخشبة امام الجمهور ونطق الكلمة الأولى الخالدة من حوار المسرحية الفاحش على طريقة رابليه: مستخدما merdre مع اضافة « R »الى الاصل الفرنسي التي تعني (خرا) وقد تسبب ذلك بصخب استمر خمس عشرة دقيقة وخروج العديد من المتفرجين من المسرح في تلك اللحظة. وقد تكررت هذه الكلمة أكثر من ثلاث وثلاثين مرة خلال المسرحية، وفي كل مرة كان يتبعها ضجة اكبر يختلط فيها الغضب والضحك. وعلى كل حال استطاع جيمييه ان يغطي على هذه الضجة بصوته. وفي النهاية كان لأدائه الكوميدي الجميل القدرة

على شد انتباه اولئك الذين ظلوا جالسين. وهكذا وصل بعض تلك الروح الهجائية في المسرحية الى الجمهور.

ومع انه يصعب القول بأن جاري كان يهتم بوضع أسس للمسرح المستقبلي فان مسرحيته كانت حدثا فريدا جاء بنتائج تتعدى ذلك بغرابتها. فقد دافع عنها في «لاروفي بلانش» عدد كانون الثاني ١٨٩٧ من خلال تأكيده بان المبرر الوحيد لمسرحية ماهو تقديم شيء ما على الخشبة لا يمكن قراءته في كتاب. وبالنسبة له، كانت الخشبة مرآة عليها ان تشوه الشخصيات على قدر ما فيها من عيوب، تماما مثلما تشوه الأقنعة القسمات. كان اوبو مهرجا اريد منه ان يظهر غباءه المقرون بالثقة الكاملة بجهله وان يبين الشراهة والشراسة والجشع والخشونة والجبن. الا ان الجدل الذي سببته المسرحية استمر طويلا، فقد اعتبرها فوكييه في الفيغارو مملة «تجسد سقوط طاغية رمزي يدعى الملك أوبو» واعتبرها رومان كولو امسية تاريخية: LAFOLLE ياللعجب! سهرة ما جنة غير عادية». وفي الحديث اليومي اصبح اوبو رمز الغباء البرجوازي في كل مجال من الفن حتى السياسة، كما بدت في سخريتها من الحرب وكأنها تتنبأ باحداث الحرب العالمية الاولى اللاحقة «رائحة اوبو في كل مكان» وبعد ذلك صار جاري يوقع رسائله باسم الأب أوبو ويستخدم الصيغة الملكية «نحن» الا ان استسلامه للمشروبات الروحية والايثير قضى عليه في الرابعة والثلاثين من عمره.

وآخر ما طلبه في حياته هو الخلال (لنكش اسنانه)

يقول روجر شاتوك في «سنوات الوليمة» بان الشاعر الرمزي ملارميه قد وافق بشكل قاطع على ان جاري «نحات درامي متنزن ومتمكن» وان «اوبو» من أرفع مستوى «كما انه كتب رسالة الى جاري مهنئا. وقد تصادف ايضا ان كلا من دبليو. ب. ييتس وآرثر سيمونز، حضرا ليلة الافتتاح وتأثرا بتلك المسرحية وان كانت تضميناتها قد ازعجتهما بعض الشيء. فقد كتب ييتش في سيرته الذاتية.

كان علينا ان نهتف للمسرحية نتيجة احساسنا بضرورة مساندة الفئة الأكثر حيوية، الا انني في تلك الليلة كنت حزينا في فندق كورنيه لأن الكوميديا والموضوعية اظهرت قدرتها المتزايدة مرة اخرى. واني اتساءل «بعد ستيفان ملارميه وبول فيرلين وغوستاف مورو، وبعد بوڤي دي شاڤان وبعد شعرنا نحن، وبعد كل رقة اللون والايقاع العصبي لدينا وبعد الظلال الخافتة المختلطة عند كونديه، ما هو الممكن اكثر من ذلك؟ بعدنا يبقى «الاله المتوحش»

كان هناك مبالغة في الموقف تجاه اوبو «على الرغم من ان استخداما خاصا وذاتيا للمسرح كوسيط قد اكد نفسه بشكل مؤقت في باريس. لقد كانت تلك بداية ثقافة مضادة ستشهد ظهور تجليات فوضوية فنية وتبشيرا بمجموعة من الفلسفات المهلهلة الصلة ببعض، بل الفلسفات المضادة في الحياة والفن.

ان احدى تركات جاري هي تلك التسمية التهكمية لجماعة «الباتافيزيقيا» وهي لفظة استخدمت لأول مرة بشكل عرضي في حديث بين اوبو والبروفسور المعروف أكراس في مقدمة كتاب جاري، الاول: «دقائق الرمال»:

اوبو: تذكر انك تخاطب باتافيزيفياً مشهوراً.

اكراس: عفوا يا سيدي، ماذا تقول؟.

اوبو: باتافيزيقي. ان الباتافيزيقيا فرع من العلوم اكتشفناه وكانت هناك حاجة ملحة له. كانت الباتافيزيقيا هي «علم الحلول الخيالية» الذي يعالج «القوانين التي تضبط الاستثناءات» ويكتشف «عالم ما وراء الميتافيزيق» ولكي ينتقد ما في هذا العالم بقسوة، قدم جاري نفسه كأحد ضحايا العالم العبثي. وقد ظل يعمل في هذا (العلم الكوني) من عام ١٨٩٤ حتى ١٨٩٨ محاولا ادخاله في روايته «سيرة الدكتور فوسترول الباتافيزيقي» وهي عبارة عن وصف لرحلة رمزية ينتقل فيها من جزيرة رمزية الى اخرى

عبر المنطقة التي اختار لها اسم «ETHERNITY» على نحو ملائم (*). لم تؤسس كلية الباتافيزيقيا حتى سنة ١٩٤٩ حين عملت مجموعة من المعجبين منهم المؤلف العبثي يونسكو على وضع اسسها وتوزيع اعمالها ثم تحضير العدد الأول من «دفاتركلية الباتافيزيقيا» الذي صدر في نيسان ١٩٥٠ . كانت هذه الكلية اول من اعترف بمسرحية يونسكو «المغنية الصلعاء» عام ١٩٥٢ ومسرحية بوريس فيان «بناة الامبراطورية» ١٩٥٩ . أعلنت كلية الباتا فيزيقيا انها معهد يرفض خدمة اي هدف بما في ذلك العمل على انقاذ الجنس البشري أو «العالم» الذي يعتبر اكثر غرابة .

كتب الفريد جاري عملين مسرحيين آخرين هما «اوبو زوجا مخدوعا» ١٨٩٩ و«اوبو مقيدا» عام ١٩٠٠ ، الا انه لم يحظ برؤية اي منهما على الخشبة . ولم تنشر رواية «فوسترول» الا بعد اربع سنوات من وفاته . الا ان قضيته وجدت من يحمل لواءها من بعده وهو السريالي ابولينير ثم اندريه بريتون بعد الحرب العالمية الاولى . كما تابع الفنان الأكبر جان كوكتو نفس توجه جاري في التأليف المسرحي . وبهذا الشكل يمكن ايجاد الصلة بين مسرحية «اوبو» الفاحشة من جهة وتطور كل من السرياليه والعبثية على الخشبة الحديثة من جهة أخرى .

* * *

---

* ـ Ether الايثير وكان المؤلف يتعاطاه .

٨- الدادية والسرياليه في فرنسا

من تزارا الى كوكتو

«الزفاف على برج ايفل» ١٩٢١

كان الجو مليئا بالبيانات الشاذة المطالبة باصلاح الفنون في العقد الأول من القرن العشرين وهذه البيانات تمثل التكعيبية والمستقبلية واتجاهات اخرى. وكل منها يبحث عن جمهوره، مع ان الموهبة الدرامية لم تتوفر الا للقليل منها. ففي دورية كريغ «القناع» العدد السادس لعام ١٩١٣، دافع فليبو توماسو مارينيتي (١٨٧٦-١٩٤٤)، مؤسس المستقبلية الايطالية، عن اسلوب مسرح المنوعات (الميوزيك هول) كنموذج للدراما الحديثة، معتبرا تحريفاتها الكوميدية وغرائبها اللارومانسية ومحاكاتها التهكمية الغروتسكية افضل طريقة لتحطيم ما هو «ديني ومقدس وجاد ورفيع في الفن مع ما هو عليه من الأهمية» فقد كانت مسرحيات الحركة المستقبلية قصيرة الى حد الافراط (تستغرق مسرحية مارينيتي «ضوء القمر» من دقيقتين الى ثلاث دقائق) كما كانت متقلبة تماما مثل المسرحيات الهزلية الساخرة لمسرح الميوزيك هول.

عرف كل من تريستان تزارا (١٨٩٦-١٩٦٣) واندريه بريتون (١٨٩٦ - ١٩٦٦) بتأسيس وتطوير الداديه، هذه الحركة التي وُجدت لتعلن احتقار اتباعها للقيم العديمة المعنى في المجتمع الحديث، وخصوصا كما تمثلت في حرب الخنادق المروعة خلال الحرب العالمية الاولى كالمعركة الفرنسية- الالمانية، فيردون. في عام ١٩١٦، لجأ تزارا الى سويسرا المحايدة، وان كانت تقع في قلب اوربا الممزقة بالحرب، وهناك في زيوريخ اخذ يبتكر اشكالا فنية عديمة المعنى بهدف واحد، الا وهو خلق الصدمة لدى الجمهور.

ومن خلال الداديه، اعلن عن ضرورة الفوضى: ما من شيء مقدس. يجب الغاء كل الأنظمة والقوانين وجميع العادات والتقاليد الإجتماعية. وفي البيان الثاني للداديه، أقر بأن الهدف الرئيسي لأي عرض دادي هو خلق أكبر قدر من سوء الفهم بين الممثل ومشاهديه. أراد جميع فناني الداديه، الذين كانوا بشكل رئيسي من محترفي الشعر والرسم، ان يعرّفوا العالم بان الفن بحاجة الى صدمة عنيفة.

كانت تصريحات تزارا العلنية تترافق بايماءات عنيفة وصراخ حاد وصفير بقصد تأكيد ما يريد. وكانت القراءات الشعرية تتألف من القاء مقالات صحفية مصحوبة باجراس وقرقعات غريبة. وفي احدى المرات وضع شاربين لنسخة من الموناليزا في جو شعائري متقن. وحين نقل تزارا مؤسسته الى باريس، بعد عام، استأنف اصدار بياناته والسير بنفس التوجه في مهاجمة المؤسسة الفنية واحدث ما جاءت به كل من التكعيبية والمستقبلية من الموضة. وقد استمرت مهرجانات الدادية في زيوريخ وباريس حتى عام ١٩٢١.

اعتبرت هذه الحركة في أحسن الأحوال، نكتة كبيرة، وعلى كل حال، صار بالإمكان القول - وقد ابتعدنا بما يكفي لاصدار حكم- ان الداديه لم تكن عدمية بشكل كامل كما اعتقد الكثيرون. والى حد ما، استطاعت الدادية ان تعطي الفن في القرن العشرين دفعة مطلوبة استعدادا لتطور آخر واندفاعة أبعد. واذا كانت الداديه قد عملت على تغيير المؤسسة السياسية فانها ارادت على المستوى الجمالي، تغيير طريقة ادراك الناس للعالم المحيط بهم. اما هدفها النهائي، فقد كان ازالة حواجز الشكل والمضمون التي أقامها الفن والتقاليد بين الفنان والجمهور. اراد تزارا العودة للبساطة والعفوية وتعزيز القيم الذاتية والشخصية. ومن اجل ذلك، كان عليه ان يشوش ذهن المشاهد- وربما الفنان ايضا. ان اعظم ما ادعته الداديه من فضائل- وفي ذلك تناقض- هو انها حركة جديدة: ان قلب نظام التفكيرالعقلاني يتطلب بعض الجهد من العقل، كما ان ادراك ما هو متنافر كليا في الطبيعة والفن يحتاج الى قدر من العبقرية لا يستهان به.

ومع ذلك فان السرياليه التي تطورت عن الداديه، كانت الابداع الكبير للعصر. فاذا كانت الداديه قد سعت بشكل رئيسي لالغاء الفن باخضاعه للفوضى، فان السريالية عملت على تشذيب تطبيق المبادىء الداديه بالكشف عن جميع أسرار العقل اللاعقلاني من خلال الفنون. كان من الضروري وضع حد للسيطرة العقلانية على ادراكاتنا لتصبح موضع تساؤل بأي شكل من الأشكال التي يمكن التوصل اليها. ومن أجل ذلك فإن على الفنان السريالي ان يعتمد على عناصر المفاجأة واللاشعور واللاارادي. كانت الداديه النقيه تريد للمصادفة وحدها ان تتحكم بالسلوك الإنساني، اما السرياليه فكانت أكثر غائية وتريد ترتيب فوضى الحواس. معظم الناس ينظرون للسرياليه من خلال اعمال الرسام الكتلوني (اسبانيا) سلفادور دالي «بكل مافيها من الساعات المقوسنة والاعضاء الذكرية المقطوعة على الدعامات وأدراج الخزانات الناتئة مقابل المناظر الطبيعية التي تمثل موطنه في شبه جزيرة كاداك» حسبما يقول موريس ريتشاردسون (الملحق الأدبي لجريدة التايمز، ١٣ كانون الثاني ١٩٧٨).

-انه استغلال متحررر من اي شكل لهذا النوع الأدبي. قد يكون البعض عرف السرياليه في الفيلم السينمائي الذي تعتمد عملية اعداده على تتالي الصور المتلاحقة بشكل لا عقلاني: ففي عام ١٩٣٩ قام جوزيف كورنيل بتشويه احد اعمال هوليوود الميلو دراميه من فترة الثلاثينات باختصاره وتقليص مدة عرضه الى اربع وعشرين دقيقة، كما استبدل مدرجه الصوتي(*)، الجاد بموسيقا من امريكا اللاتينية- شيء من السخرية. ولكن في افضل احوالها، كانت السرياليه طريقة تعمل بعناية على تشويش التفكير المنطقي بخلط السبب والنتيجة، وافساد النظام الذي يقوم عليه الزمان والمكان بشكل يفهمه كل على هواه. وهذه الفوضى الناتجة قد تساهم في رفع جمهورها الى مستوى جديد اكثر عمقا من الفهم «الشاعري» وفي مجال فن السينما عموما، تعتبر اعمال السريالي لويس بونويل الشكل المميز للكوميديا السوداء.

*- الجزء الحامل للتسجيل الصوتي في الفيلم السينمائي.

صدر أول بيان لأندريه بريتون في عام ١٩٢٤ ، وسرعان ما حلت سرياليته محل داديه تزارا . لقد عمل بريتون ، الذي كان طالب طب قبل ذلك ، على تدعيم آرائه بمعطيات التحليل النفسي الفرويدي ، كما دافع عن الفوضوية الفنية التي طبعها بطابعه الخاص والتي كان قوامها الكلمات والصور القائمة على التداعي الحر .

وهذا ما سمي بـ «الكتابة الآلية» . طالب بريتون بأن يكون العمل الفني السريالي نافذة تجعل الناظر من خلالها يطل على بعض مناطق العقل الداخلية ، وقد أولى هذا الاتجاه اهمية جديدة للأحلام والخيالات والهلوسات . ويمكن القول بأن اهم اسلاف هذا الاتجاه البارزين قد يشملون الكثيرين منذ ايام هيرونيموس بوش(*) وحتى لويس كارول - اي كل من تميز بقدر معين من «الأنويه» واعتمد بشكل ما على العقل الباطن . في هذه المرحلة من التاريخ اصبحت السرياليه اكثر من مجرد حركة في الفن الحديث : لقد اعتبرت اسلوبا في الحياة تقريبا .

ان صلات السرياليه بالمسرح غير مستقرة - الى حدما - بحكم الضرورة . فلا يمكن للامنطق - الذي يعتبر بشكل من الأشكال سكونيا لا دراميا - ان يلعب دورا حاسما وخصوصا في الدراما الجيدة . كان فرويد قد أكد بأنه حتى الأحلام الرديئة هادفة . ومع ذلك استمر البحث عن «واقعية مراوغة» او «هوية» ذاتية في خيالات النشوة (ترانس) والحلم ، وفي التعبير العنيف للعقل الباطن بشكل او باخر على مدى جيل كامل ، وكان لابد لها من التأثير على أولئك الذين كتبوا للمسرح .

دخلت السريالية الى المسرح في باريس بشكل اساسي من خلال مسرحيات أبولينير وكوكتو ، اما لندن ونيويورك فقد شهدتا القليل من السرياليه والداديه . وحتى في عام ١٩٣٦ لم يشاهد سكان لندن أيا من الأعمال السريالية الفرنسية : كان ذلك هو تاريخ المعرض السريالي الذي نظمه رولاند بنروز في صالات عرض برلنغتون الجديدة ، وكان القصد من

*- عاش في القرن الخامس عشر .

هذا المعرض ان يكون مفاجأة، وقد ظهر فيه دالي مرتديا خوذة الغواصين (حتى انه كاد يختنق قبل ان يتمكن من خلعها) وامرأة شابة ترقص امام الجمهور وعلى كتفيها باقة ورد تمثل الرأس. لقد كان الجمهور بشكل عام عدائيا في موقفه باستثناء اولئك الذين كانت لهم اهتمامات بالفن الالماني والفرنسي الحديثين. ومع حلول المعرض السريالي الثاني كانت لهم اهتمامات بالفن الألماني والفرنسي الحديثين. ومع حلول المعرض السريالي الثاني في صالة عرض هايوود عام ١٩٧٨، صار ينتظر الموضوع على أنه مسألة تاريخية محضة، بل وتاريخ اجنبي بالتحديد.

اما في باريس فقد كان الوضع مختلفا. شهد عام ١٩١٧ عرضين لمسرحيتين بارزتين تدينان مباشرة لمسرحية «اوبو» والدادية. هاتان المسرحيتان هما «ثديا تريزياس» لأبولينير و«العرض» لكوكتو، كما آذنتا ببدء عقد من ازدهار المسرح السريالي الفرنسي. ومثل «أوبو» كانت المسرحيات السريالية تتألف من مشاهد سريعة عديدة، وتقدم شخصيات تضع الأقنعة وتتحرك كالانسان الآلي (الربوط). ومثل المستقبليين الايطاليين، تجنب السرياليون الفرنسيون كل ما هو تقليدي، لكنهم اختلفوا عنهم في محاولتهم اعتماد بعض النظام والمنطق باسلوب عرضهم معتمدين الحيل السرياليه كي يكشفوا- حتى اخلاقيا- ما اعتبروه حقيقة الحياة وما هو هام فيها.

بدأ جيوم ابولينير (١٨٨٠-١٩١٨) كتابة مسرحيته «ثدياتريزياس» في عام ١٩٠٣ حين قابل جاري لأول مرة فتعامل مع الجانب الهجائي الساخر في «اوبو» بشكل جدي. وقد جعل المسرحية في فصلين واربعة عشر مشهدا مع المحافظة على وحدتي الزمان والمكان. كما انها تحكي قصة منطقية عن المساواة بين الجنسين في زنجبار حيث ترفض النساء الحمل. ويمكن اعتبارها شكلا ساخرا (بيرليسك) لمسرحية المشكلات حول تحرر المرأة، الا ان الحدث مثقل بالحيل على النمط الذي نجده في «أوبو». فالبطلة المتمردة تيريز تضع بالونين، احمر وازرق بدلا عن الثديين ثم تطيرهما على طرفي خيط قبل ان تفجرهما. وفيما بعد يصبحان كرات تلقي بهما الجمهور، بحيث تستطيع

التحول الى تيريزياس الذي يطلق لحيته وشاربيه. وقد مثل شعب رنجبار، كما في جيوش «أوبو» ممثل واحد تأتي استجابته من خلال قرع القدور والأوعية واي شيء آخر يصدر ضجة. احدى الشخصيات هي صحفية محتجرة في كشك، وفيه تغني وترقص وتلوح بيديها. كانت الأحاديث الجانبية الخافتة تصدر بواسطة بوق. اما الحوار نفسه فيتألف من عناوين صحفية تلقى بنبرة صوت بائع الجرائد. ومن الواضح ان كل الوسائل استخدمت للحد من واقعية المسرحية المتقنة. وقد صرح أبولينير في مقدمته بأنه عاد للطبيعة من خلال هجومه على الواقعية. ومن هنا توصل الى فكرته عن السرياليه: «حين اراد الانسان تقليد المشي، اخترع العجلة التي لا تشبه السّاق بشكل من الأشكال. وبهذا الشكل خلق السرياليه دون وعي منه. «أنكر ابولينير اي وجود للرمزية في المسرحية، وحين قدمت لأول مرة على مسرح موبل وضع لها عنوانا ثانويا هو «مسرحية سرياليه» فكانت تلك اول مرة تستخدم فيها هذه اللفظة.

لم يكن جان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣) متعدد الجوانب في تجريب جميع الوسائط الفنية وحسب، وانما كان يجدد بلا حدود ضمن الوسيط الذي يختاره، وبذلك يتضح ان ماوجه له من نقد بأنه استعراضي، يصبح عديم الأهمية. لقد كانت قدرته على خلق الصور البصرية الفريدة والمدهشة واضحة في السينما والمسرح على حد سواء. كان دياغيليف يقول «ادهشني!» فجاء رد كوكتو من خلال مسرحية «عرض» التي كانت الأولى بين عدة محاولات عمل فيها على ادهاش جمهوره. وحين عرضت على مسرح دي شاتوليه سمّاها بشكل تهكمي «باليه واقعية» وقد أدت رقصاتها فرقة دياغيليف الروسية للباليه، ووضع الحانها الراقصة ليونيد ماسين، وهذا ما حد من الحوار الذي وضعه كوكتو في نصه الأوبرالي. اما الموسيقا فكانت من وضع اريك ساتي وكان الديكور التكعيبي المتحرك من تصميم بيكاسو، لقد كان لاشتراك ثلاثة فنانين طليعيين مزاجيين دور في جعل هذا العرض- لمسرحية «عرض»- معجزة لم يسبق لها مثيل. كان الهدف هو وضع الوهم

مقابل الحقيقة وقد اشارت طريقة (عرض) العنوان الى وجود عرض غريب داخل خيمة سيرك قبل العرض الرئيسي بقصد استدراج الجمهور الى الداخل كي يرى «الحقيقة». تألف العرض الثانوي من ثلاثة مدربين يضمهم مشهد واحد مع فرقة تتألف من بهلوانيين وحاوٍ «صيني وفتاة اميريكية صغيرة» بدت مثل ماري بيكفورد ببذلة البحّار وهي على وشك مواجهة «اخطار القديس بولص» اما الرقصات فقد كانت مصحوبة بمؤثرات صوتية عنيفة صادرة عن صفارات انذار وصفير واصوات آلات كاتبة، كما طلب إلى الراقصين أن يظهروا وكأنهم غير حقيقيين، أي كالأجسام الآلية المتحركة عند كريغ ضمن اطار الخشبة.

لقد حرم الجمهور من رؤية ما يجرى فعلا داخل الخيمة وبشكل مخز اريد له ان يشعر انه جزء من هذا العرض الغروتسكي الذي يشاهده. استقبل العرض بالمزيج المألوف من الاستحسان والاستهجان، كما تلاه الكثير من الادانات والدعاوى القضائية، لكنه كان اول مناسبة يبرز فيها كوكتو حيث ضمنت له مسرحية «العرض» البداية الصحيحة للشهرة.

وكأي مؤلف مسرحي، كان كوكتو يبحث عن الأسلوب المناسب لمضمونه، وهذان جانبان لا ينفصلان في مسرحياته السرياليه، فقد اقتنع ان الحدث في مسرحيته التالية كان تصويريا، وأوضح انه كان يحاول استبدال الشعر العادي في المسرح بما اسماه «شعر المسرح» اي بجعل الشعر يدخل في بنية المسرحية لا في لغتها فقط.

ومنذئذ أخذ يؤكد على المؤثرات المسرحية والبصرية على حساب الكلمة. وفي عام ١٩٢١ قدم «الزفاف على برج ايفل» على مسرح الشانزيليزية، وقد صممها كباليه ايضا، ووضع الحانها الراقصة كوكتو نفسه بالاشتراك مع جان بورلين، وأدت رقصاتها فرقة البالية السويدية باشراف رولف دي ماري. وهذه المسرحية تعيد المكانة للنص الذي يمارس تأثيرا اكبر بكثير على العرض:

فبينما ينقل الممثلون الحدث بالايماءات وهم يضعون الأقنعة، يقوم ممثلا كمبرس من مسرح المنوعات (ميوزيك هول) بشكل فونوغراف

ويستخدمان بوقين بدلا عن الفم- بالقاء الأدوار وسرد ما يحدث. ان مثل هذا الترتيب يؤدي الى نتيجة واحدة وهي انفصال الممثل عن الشخصية، وهذه هي النقطة التي ستصبح هدفا من اهداف بريخت فيما بعد، ولكن لأسباب اخرى (سيناقش ذلك في الجزء الثالث).

تكوّنت الخلفية التي صممها ايرين لاغي من الاسطوانة الجلدية لكاميرا ضخمة تنتصب عند احدى قواعد برج ايفل. وكانت فتحة الكاميرا الامامية بمثابة باب تدخل منه الشخصيات. وعلى القماشة الخلفية رسمت لوحة توحي «بمنظر عام» لباريس كما يبدو من خلال العوارض المعدنية للبرج، اما الملابس والأقنعة فقد صممها جان فيكتورهوغو.

تبدأ المسرحية بنعامة تخرْج من الكاميرا ثم تعبر الخشبة ووراءها صياد يلاحقها. ويوضح المصور، فيما بعد، انه في المرة الأخيرة قال «راقبوا هذا الطائر الصغير» وكان بذلك يعني النعامة التي خرجت من الكاميرا. وكلما كان المصور يحاول التقاط صورة لحفل الزفاف يقفز مخلوق ما من الكاميرا بما في ذلك أسد وحسناء من تروفاي بلباس السباحة. واخيرا يظهر طفل صغير سمين يمثل الذرية المستقبلية للزوجين الجديدين، ثم يتقدم ليلقي المعكرون (حلوى) على الضيوف. من خلال ادوار المسرحية نشاهد الكثير من السفاسف الى ان يغيب حفل الزفاف بكامله داخل الكاميرا بسرعة خاطفة، وهكذا كان أمر حدث المسرحية.

وبشكل يبدو تمهيداً لأسلوب يونسكو، يأتي الحوار كسلسلة من الكليشيهات (كلمة «كليشة» بالفرنسية تعني شيئاً مبتذلا ولقطة فوتوغرافية في وقت واحد) تقولها الفونوغرافات بسرعة وبصوت عال، كما يصحبها، بشكل ساخر، مجموعة من المارشات الجنائزية الطباقية ورقصات الفالس والاشكال الموسيقية الاخرى وضعها على شكل محاكاة تهكمية كل من جورج اوريك، داريوس ميلهود، فرانسيس بولينك وجيرمين تيلفير ومؤلفون آخرون ممن عرفوا بمجموعة «الستة». لقد كانت المسرحية بتأثرها الاجمالي حلما غير معقول، جنونية في فحشها غريبة في كوميديتها. فقد اعلن كوكتو

في مقدمته لعام ١٩٢٢ انه بدلا من أن يقلل من عبثية الحياة آكد عليها «اني احاول ان اجعل الصورة اكثر صدقا من الحقيقة : (التشديد لكوكتو) لقد اراد أن يعيد للمبتذل حيويته» ويقدمه بحلة تجعله «يستعيد شبابه» واذا كانت هذه المسرحية تبدو ابتدائية فانه يتساءل» أما نزال نحن في المدرسة؟ ألا نزال نفك رموز ما هو ابتدائي؟ «ولما وجهت اليه تهمة التهريج، اعتمد كلام موليير في فاعه» وحده موقف المهرج هو الذي يسمح بقدر معين من الجرأة» .

كادت هذه المقدمة الرائعة ان تتقدم على نظرية كوكتو الرمزية «لا يأتي رمز الحقيقي نتيجة التخطيط» وانما «من تلقاء نفسه» .

لا تظهر الجنيات في ارض الجن .

انها تسير لا مرئية هناك .

وبالنسبة للعيون البشرية، تظهر على صعيد الحياة اليومية فقط، ان العقل البسيط اكثر تقبلا من الآخرين لرؤية الجنيات لأنه لن يقاوم العجيب مثل مقاومة العقل المتطور . وقد قال بأن الصدق في «الزفاف» هو الذي جعل البعض يخطئون في اعتبارها عملاً غامضا في البداية- فالغموض يثير نوعا من الخوف في الجمهور . ولكن في هذه المسرحية، يضيف مؤكدا :

اني ارفض الغموض، واسلط الضوء على كل شيء، واعطي اهمية لكل شيء، ان مسرحيتي تتكون من :

عطلة الأحد، الدواجن، التعابير الجاهزة، وتحليل الأفكار الى لحمها وشحمها، شراسة الطفولة القاسية وشعر الحياة اليومية الرائع، هذه الاشياء هي مسرحيتي .

ويرى كوكتو ان احد السطور التي يقولها المصور تحمل فكرته العامة : «ما دامت كل هذه الأسرار خارج سيطرتي، فلأدعي بأنني كنت دوما انظمها» .

وكما هو الحال، مرّ العرض الأول من «الزفاف» دون اي اهتمام لأن تزارا واتباعه من الداديين اصروا على الهتاف «تعيش الداديه» بشكل متواصل طيلة الأمسية . وبالنسبة للآخرين ، استقبلت المسرحية بالضجة المألوفة من الصراخ والهتافات بشكل لم يرضِ الكاتب .

ففي مقدمته يهاجم المؤلف اولئك الذين يرفضون مجاراة التجديد ليظلوا على الهامش.

في حالة اي عمل جديد يكون الانطباع الاولي مصدر صدمه وازعاج وغضب للمشاهد الذي يرفض المشاركة. انه يكتفي بالمظاهر الخارجية للعمل مبتعدا عن جوهره الفعلي. ان هذا المظهر غير المألوف هو الذي يبعده كما يفعل مهرج مكشر عند الباب.

يبين كوكتو بأن مراسل Debuts «ديبو» كان الناقد الوحيد الذي امتدح «الزفاف» لما فيها من ظرف. وفي السنوات المتلاحقة، استطاع كوكتو جذب مخرجين كبار للعمل معه، فقام جوفيه باخراج «الآلة الجهنمية» عام ١٩٢٤ وأخرج بيتوييف مسرحية «اورفيه» عام ١٩٢٦. وبينما تابع كوكتو مزج الموسيقا بالفن الايمائي ورقص الباليه ببهلوانيات السيرك، اصبح عمله الدرامي أكثر غنى. الا انه لمن السخرية الطريفة ان يكون بعض أفضل أعماله للمسرح مثل: «الآباء المزعجون» ١٩٣٨، ذا مسحة واقعية نفسية، والسبب في ذلك انه في الوقت الذي اعلن اعتراضه على الواقعية، كان ايضا يعتبر كلا من مسرحية جاري «أوبو» ومسرحية أبوليبز «ثديا تيريرياس» في آن واحد رمزيتين ونوعا من الدراما الاطروحات، استطاعتا التوفيق بين الواقعية والرمزية بنجاح. وهنا قد يصح القول ان المسرحية التي تنجح بالاعتماد على كل من الرمزية والواقعية هي المؤهلة كي تكون اكثر ديمومة وعالمية.

من الواضح ان تركة الفريد جاري للمسرح الفرنسي، أثرت تأثيرا لا يمكن التنبؤ به فقد حررت مسرحية «أوبو» المسرح من تقاليده البالية دون ان تطرح بدائل جديدة وما من شك بأن السرياليه والكتابة الآلية كانتا امام طريق مسدودة، الا ان بداية جديدة جاءت حين انشأ آرتو (مسرح الفريد جاري) عام ١٩٢٧، ومرة أخرى عندما أسس يوجين يونسكو كلية الباتافيزيقيا تكريما للأساتذة الكبار. وفيما بعد جاءت نتاجات السرياليين في (مسرح القسوة) و(مسرح البعث).

* * *

٩ - الدراما الرمزية الانكليزية

ييتس ومسرح النو الياباني

«عند بئر الصقر» ١٩١٦

بمجيء الشاعر الايرلندي وليم بتلرييتس (١٨٦٥-١٩٣٩) اكتسبت فكرة الرمزية في الدراما بعداً جديداً أكثر عمقاً. وقبل ان يتعرف ييتس على الرمزيين الفرنسيين، كان قد توصل بشكل ذاتي الى الرمزية من خلال قراءته لاعمال بويمه وبليك وسويد نبيرغ، كما تعرف على الامكانات الموجودة في الغيبية كعضو في جمعية «الطلاب الهرمسيين»(*). وحين عرفه آرثر سيمونز على الحركة الفرنسية لم تكن المسألة اكثر من تأكيد ما كان يعرفه مسبقا. واكثر من ذلك، كان مفهوم ييتس عن الرمزية يحمل بعداً دينياً لم يعرفه الباريسيون. فلم تكن المسألة بالنسبة له مسألة تكنيك فحسب، وانما عقيدة.

لقد اوجز روبرت اود ريسكول في كتابه «الرمزية والمفاهيم الضمنية» -بشكل موفق- الفرق بين المادي والرمزي بطريقه تؤكد اهمية العقيدة الدينية في موقف ييتس. المادي لا يؤمن بوجود اي فرق بين النظام الروحي والنظام الطبيعي ولذلك تأتي معرفته كحصيلة لمراقبة العالم الخارجي عن طريق حواسه، اما الرمزي فيؤمن بوجود هذا الفرق، إنه اختلاف مطلق بين الطبيعة والروح، وبالنسبة له يعتبر العالم التعبير الخارجي لما هو مخبوء في العقل.

ففي مركز الكون هناك «المزاج الكوني» اي حقيقة الاله الذي يعتبر كل ما في الفن والطبيعة تعبيرا عنه او تجسيدا له. كان بليك يؤمن ان بامكاننا الدخول الى شمولية الاله عن طريق الرمزية وكان ييتس ايضا يؤمن ان الرمزية هي «اليد التي تشير الى الطريق ضمن متاهة مقدسة من نوع ما»،

(*) الهرمسية HERMETIC (الإله اليوناني هيرميز) وتعني الشعر الذي يستخدم الرموز الغيبية. ازدهرت هذه المدرسة في النصف الاول من القرن العشرين . . .

وكلاهما كان يؤمن بأن للرموز قدرة على اثارة العالم القائم وراء الحواس وكشف العناصر الداخلية للايقاع والنمط اللذين يميزان شكلا حيا عن آخر.

كان هذا تفكيرا ساميا بالفعل، يوحي بأن ييتس اراد نظاما مختلفا للأدب. لقد أقر بأن الادب تدنى ليصبح مجرد نقد للحياة الخارجية أكثر مما هو كشف لعالم الروح اللاأمرئي. على الرمزية ان تغير مادة وشكل واسلوب الأدب والفن. شعر ييتس بان مثل هذه «الرؤيا الرمزية» تصبح فعالة في ايرلندا من خلال اساطير وثقافة فلاحيها الذين قال عنهم في عام ١٨٨٨ «الرمز هو كل شيء (بالنسبة لهم) والغريزة تقوم بدور العقل، ولذلك بدأ بجمع الفولكلور الأيرلندي فكتب في عام ١٨٩٣ تحت عنوان مثير «فجر السلتيه» واخذ يفكر بدراما شعرية كأسمى شكل ادبي يسعى اليه.

كان ييتس مهتما بالرمزية والغيبية في ذات الوقت الذي بدأ فيه الشعور الحاجة الى وجود دراما وطنية ايرلندية تتحدى مسرح دبلن التجاري. كان قد قرأ ملارميه وفاليري كما شاهد اعمال جاري ومترلينك على مسرح باريس (وقد شكك بصدق الأخير) وكأمثاله من الفرنسيين رفض الواقعية غريزيا. شاهد «بيت الدمية» في لندن عام ١٨٨٩ و«السلاح والانسان» في عام ١٨٩٤ اثناء التدريبات: وقد كره العملين. كانت الشخصيات في «الأشباح» برأيه اصغر من الحجم الطبيعي، كما اعتبر كلا من ابسن وشومصلحيْن واخلاقييْن برجوازييْن منطقييْن يخلو حوارهما الباهت من البهجة والرؤيا الشعرية «الفن فن لأنه ليس طبيعة» كما يقول ييتس وكل ما رآه على الخشبة كان يدفعه للعودة الى الفولكلور الأيرلندي.

كان ييتس يرى في الدراما «لحظة من الحياة المركزة» بل تبسيطا وتركيزاً للشخصية والحدث. هكذا تكلم ييتس الرمزي في عام ١٩٠٤. ولخلق هذا التركيز، بحث عن اللغة الجميلة الحية التي اعتقد بوجودها على لسان الفلاحين الغيليين والايرلنديين، وهكذا ايقن ان الملوك والملكات سيعودون الى المسرح ثانية «الأرواح العظيمة» التي تكشف الحقيقة الصادقة، حقيقة

الروح» أليس هذا الأنحطاط المديد للفنون مجرد انعكاس لضعف الايمان بحقيقة لا مرئية؟». ان فترة العرض المحدودة للمسرحية، البسيطة في شكلها واسلوبها، قادرة على اثارة الحياة المتخيلة الغنية القائمة خلفها. وهذا امر مضمون لأن المسرح الوطني الإيرلندي- بعكس مسرح الفن بموسكو ومسرح انطوان الحر بفرنسا- سيكون مسرح كاتب لا مسرح مخرج. وبمجيء الليدي غريغوري، كما رأينا في الجزء الأول، عمل ييتس على إدارة «مسرح الشعب»، الا انه سرعان ما أقر بأن مسرح آبي عاجز عن تلبية متطلباته الشخصية. فمن غير الكافي ان ينقل التراث الشعبي الأيرلندي الى مدينة دبلن: لقد أراد ييتس ان يوسعه ويكتشفه بشكل اكثر ذاتية باعتباره احد اشكال الدراما الشعرية، بل ذهب ابعد من ذلك ليعلن انه اراد «مسرحا غير شعبي، وجمهورا على شكل جمعية سرية حيث يكون الاعتراف طوعيا وامام عدد محدود من الناس». ربما كانوا حوالي خمسين شخصاً من سوية عقلية واحدة في غرفة استقبال كبيرة ليكونوا جمهورا قادرا على تذوق ما يتميز به المسرح الشعري من رقة خاصة. وبالتأكيد لم يكن بالامكان ايجاد هؤلاء الخمسين مشاهدا ممن يتوفر فيهم هذا الانسجام الفكري بين جمهور مسرح آبي.

كانت مسرحيات ييتس الشعرية المبكرة مثل «الكونتيسة كاثلين» ١٨٩٢ و«موطن رغبة القلب» ١٨٩٤ غنائية، رومانسية ووطنية. كما كانت صوفية كئيبة كأعمال مترلينك تمزج بعض الرمزية الرفيعة المستوى مع الاسطورة الايرلندية. استخدم ييتس مثل هذا المزج معتمدا على الزيادة في الرمزية مع مسحة بطولية تراجيدية في مسرحيته «على شاطىء بيل» ١٩٠٤ و«دير در» ١٩٠٦. وقد تزامنت هاتان المسرحيتان مع بداية تحول جوهري. قام غوردون كريغ بتصميم الملابس للمسرحية الأولى، وفي عام ١٩٠٦ ارسل مجموعة من ستائر مسرح آبي الشهيرة الى ييتس. أعجب ييتس، ببساطة المشاهد واللون في عمل كريغ لادراكه بان الممثلين سينسجمون مع مثل هذا الديكور،

وبذلك يشدون انتباه الجمهور الى الكلمات المنطوقة. كما كان بالامكان رسم خلفية من الاشجار والهضاب تظهرها كأشكال تزيينية غير حقيقية وغير ناتئة.

كان ييتس يريد أكبر قدر من الاهتمام بكلمات مسرحيته، ويؤكد على ضرورة ان يكون الصوت «موسيقا متنوعة ومستمرة» يستخدم النغمات الخالصة للأغنية ذاتها احيانا. وكان مسرورا للترتيل نصف الملحن الذي جاء على لسان الممثلة فلورنس فار وممثلين من آبي هما ورليم فرانك فاي اللذان ساعداه في تدريب ممثليه على النطق الشعري. أراد ييتس من ممثليه ان يتعلموا كيف يقفون على الخشبة ساكنين ليستخدموا الايماءات الرشيقة التي تكمل سطوره. اقترحت الليدي غريغوري ان يقوموا بالتدريبات والصحون على رؤوسهم، الا ان ييتس اقترح وضعهم في براميل على عجلات تدفع بدعامة على الخشبة كما يتطلب الحدث «يجب الابتعاد عن كل ما يثير البلبلة او يصرف الانتباه عن وقع الصوت» ربما سأل الممثلون انفسهم- هل من حيلة، يمكنه استخدامها، ستكون أكثر تشتيتا للذهن من وضوع ممثل في برميل، علما بان هذا جاء بمثابة استباق لاتجاه ساد مسرحيات صموئيل بيكيت. والأسوأ من ذلك ان النغمة الشعرية اخذت تتناقص عبر المسرحية حتى درجة التلاشي.

كان ييتس يتكلم بشكل متزايد عن نموذج درامي غنائي لكن «غير عاطفي» وقد كتب في «المسرح التراجيدي» ١٩١٠ عن طرق استبعاد العناصر «الدخيلة» من واقعية وكوميديا والحد من ظهور الشخصيات بمظهر معاصر، وبدلا من هذه العناصر، يعتمد على «الايقاع والتوازن والنمط والصور التي تذكرنا بالعواطف العميقة وغموض الماضي وكل الأوهام التي تقترب من حد الغيبوبة «التي جاءت حصيلة عمل الأجيال» و«الاقنعة التي تأتي النظرات الهائمة من خلال عيونها» و«اسلوب كبار الاساتذة القادر على تجاوز الايحاء الآني» بمثل هذه الوسائل يستطيع الممثلون «ان يكبروا ليصبحوا هم الانسانية ذاتها» و«نشعر نحن ان عقولنا تتسع بشكل مفاجىء

او تتنامى ببطء لتصبح بحرا مزدحما بالصور، متلألئا بضوء القمر» ومع ان هذه المقالة الرائعة تعتبر قصيدة قائمة بذاتها، وتتميز بالغموض، فان من الواجب قراءتها ككل. في عام ١٩١٦ اكتشف ييتس الدراما الشرقية. ففي مقالته «بعض المسرحيات اليابانية الرفيعة» قال انه اعتمد على مسرحيات يابانية قام بترجمتها أرنست فينولوسا واكملها عزراباوند، ثم يضيف «لقد ابتكرت شكلا دراميا متميزا ومباشرا ورمزيا، انه شكل لا يحتاج جمهورا او صحافة ليشق طريقه- انه شكل ارستقراطي. «درس ييتس مسرح النو، ومع انه لم يشاهدايا من عروضه كان متمكنا من طقسيته الشديدة، وعناصره الموسيقية ورقصاته وشعره بشكل مفعم بالحماس، وفي ذلك توحيد للفنون يلهب مشاعر الرمزيين، «من الطبيعي ان اذهب الى آسيا للتعرف على مكونات الخشبة والوجوه الأكثر شكلانية والكورس الذي لا ينخرط في الحدث، وربما على حركات الجسد المأخوذة من عروض الدمى المتحركة التي عرفت في القرن الرابع عشر». وقد بدا مأخوذا بالجانب التبسيطي في مسرح النو بشكل خاص. لم يكن يعتبر ذلك مجرد اقتصاد، وانما طريقة لكشف بعض اهمية صوت الممثل والشعر الذي ينطقه. وفي اشكال اخرى من العرض كانت المسرحية تبدو «خلف ستارة» حيث يعمل التباين بين الضوء والظلام والبعد ما بين الجمهور والممثل على الغاء الالفه في المسرح.

ساهم كل من كريغ ومسرح النو ايضا في تشجيع ييتس على استخدام الأقنعة. فقد زار ستوديو دولاك حيث رأى القناع الذي كان على ممثل دور كوتشولين ان يرتديه، قناع نصف اغريقي ونصف آسيوي فاعتقد ان مثل هذا القناع سيساعد عمله على بلوغ «بعد عن الحياة يمكنّه من جعل الاحداث الغريبة المعقولة كلمات جميلة».

(يرتدي الممثلون اقنعة ويقلدون الدمى في حركاتهم.. حركة سريعة او بطيئة ثم سكنة قصيرة أو طويلة. وبعدها حركة. يغنون بقدر ما يتكلمون. وهناك كورس يصف المشهد ويترجم افكارهم... دون ان يصبح- كما في

لمسرح الاغريقي، جزءا من الحدث. وعند الذروة، يكون هناك بدلا من عاطفة الطبيعة المضطربة رقصة او سلسلة من الوضعيات والحركات التي يمكن ان تمثل معركة او زواجا، او آلام شبح في مطهر بوذي. . .

لا يجوز ان يوجه الاهتمام للشكل البشري وانما للايقاع الذي يتحكم به. ويتجلى نجاح فنهم في قدرتهم على التعبير عن هذا الايقاع في شدته).

يبدو وكأن ييتس وجد الصيغة الدرامية المؤسلبة واللاشخصية التي مكنته من تغريب فنه حيث ان «هذا التغريب الذي ترسخ كخيار صار مجبرا على الصعود في وجه عالم رافض له.

كانت«عند بئر الصقر» هي المسرحية التي جمعت بين كل هذه التقنيات. وهي الاولى من مجموعة ييتس «اربع مسرحيات للراقصين» ولقد عرضت عام ١٩١٦ بشكل مطابق تماما لمسرح النو كما افترضه مع الموسيقا التي وضعها ادموند دولاك معتمدا على ناي القصب والهارْب او القانون والطبل والصنج، وقام دولاك ايضا بتصميم الملابس والاقنعة. ووضع الالحان الراقصة، ايتو الراقص الياباني الذي ادى دور الصقر رقصا «بتركيز دقيق في الحركة» كان العرض الاول في لندن وفي غرفة استقبال للسيدة غونارد، ولم توجه الدعوة الا لأولئك المهتمين بالشعر. وقد مثلت على ارض الغرفة ودخل الممثلون من الباب الذي دخل منه المشاهدون. ذكر ييتس ان الجميع كانوا مسرورين لهذا العرض. الا انه حين قدم امام ثلاثمائة مشاهد» لم تحظ ربات الشعر الا بنصف هذا الترحيب.

ان «عند بئر الصقر» مسرحية شعرية قصيرة تحكي قصة الشاب كوتشولين ورغبته في الشرب من بئر الخلود، وقد أريد للخشبة أن تكون «اي مكان عار» خلفيته شاشة مجهزة برسوم تمثل مكانا معزولا «جعلته رياح البحر المالح اجردا» وان يوضع قنديلان على عمودين في زوايا منطقة التمثيل. وهناك كورس من ثلاثة موسيقيين تلوّن وجوههم على شكل اقنعة يبدأون الحدث بطقس مدروس:

يحمل الموسيقي الاول قطعة قماش سوداء مطوية، ويتقدم الى وسط الخشبة باتجاه المقدمة ثم يقف ساكنا وقد تدلت القماشة المطلوبة بين يديه. يدخل الموسيقيان الآخران، وبعد التوقف برهة كل على جانب من الخشبة، يذهبان باتجاهه ليفتحا القماشة ببطء وهما يغنيان . . . وبينما يفتحانها يتراجعان قليلا بحيث تشكل القماشة الممدودة والجدار مثلثا يكوّن الموسيقي الثالث رأسه وهو يسند وسط القماشة. وعلى القماشة السوداء نقوش ذهبية تكوّن صورة صقر. يقوم الموسيقيان الثاني والثالث بطي القماشة ثانية ببطء وهما يمشيان مع حركات ايقاعية من الأذرع باتجاه الموسيقي الاول مع الغناء.

تجثم حارسة البئر على الأرض وقد غطيت بمعطف أسود ووجهها على شكل قناع ايضاً. امامها مربع من القماش الأزرق يمثل البئر. يقوم الموسيقيون بترتيل كلماتهم في حين ترافق موسيقاهم حركات الممثلين بحيث يبدو العمل عرض دمى متحركة تتخلله الموسيقا.

لمدة خمسين عاما، ظل شخص مخيف بقناع رجل عجوز يتردد على البئر دون فائدة وهو الآن واقف بلا حركة منحني الرأس، واثر نقرة الطبل يرفع رأسه، وبضربة اخرى يتقدم الى مقدم الخشبة ويحرك يديه وكأنه يشعل ناراً. يدخل كوتشولين المقنع بهيئة شاب دون خوف، بينما تطلق حارسة البئر صرخة كالصقر وتخلع معطفها لتكشف عن لباس الصقر. ثم ترقص امام الرجلين الى ان يستسلم العجوز للنوم ويدخل كوتشولين في غيبوبة. وفجأة يصرخ الموسيقيون ويضربون الصنوج التي ترمز لصخب المعركة. هنا يسترد كوتشولين وعيه ويندفع بشكل متهور وهو ما يزال في خطر، ليقاتل برمحه:

فقد مالا يمكن ايجاده

الى ان يهيلوا التراب على جسده

ان خلود البطل مرهون بالبطولة وحدها. واخيراً يقوم الموسيقيون بطقوس فتح وطي القماشة.

في تعليق لاحق على العرض الاول لهذه المسرحية، رأى ييتس انه حقق تقدما كبيرا في مجال البساطة.

خطيئتي الكبيرة هي اني لم اكتشف في شبابي ان على مسرحي ان يكون المسرح القديم ذاته الذي يمكن صنعه بنشر سجادة او خلق مكان بوساطة العصي او وضع ستارة على جدار. لقد كان انتصارا كبيرا ان استبدل منظراً طبيعياً مرسوماً بشكل رديء على قماشة بثلاثة ممثلين يجلسون امام الجدار او الستارة المجهزة بالرسوم ليقدموا وصفاً للمنظر والحدث، وتترافق الحركة مع صوت الطبل او الصنج، او ان أعمق الاحساس بالكلمات بوساطة القانون او الناي. وفي النهاية، لا أرى ضرورة للمشاهد المرسومة سواء لي أو لأصدقائي لأن خيالنا الذي تبقيه الفنون حَياً قادر على تصور جبل مغطى باشجار الزعرور في قلب غرفة الجلوس دون اي مصاعب. ولكن ذلك كله لن يكون مجدياً بدون شعر ييتس.

في هذه الخلفية البصرية العارية، يرصف ييتس جواهر شعره المعبر المكتوب بمقاطع متما سكة قوية. كانت المسرحية مؤثرة وبسيطة، وقد حققت وحدة المزاج. وكان الحدث فيها لا واقعي شبيه بالحلم، كما ان كلا من شخصياتها، بقناعها التجريدي اللاانساني، تتبدل بتبدل الضوء المسلط عليها لتمثل حالة واحدة من حالات العقل. في مثل هذا الاطار الاصطناعي يكمن العنصر الدرامي في وضع الشيخوخة مقابل الشباب فقط، والضعف بجانب القوة والخوف والوهم بجانب الاقدام والحماس للحياة. وفي أحسن الأحوال، يمكن القول ان هذه المسرحية حققت التأثير البعيد والخلود، ولكنها في أسوأ الأحوال، تبقى قصيدة غنائية سكونية، فحين لم يعد ييتس يبالي بارضاء جمهور المسرح الواسع، فتح المجال امام ازدهار كل مسالب المسرح الرمزي والمثالي. فقد اخذ التقاليد اليابانية دون الابقاء على مقام التراث الياباني الرفيع الذي اكتسب مكانته التاريخية. وعلى الرغم من الجو الودي الذي توفره غرفة الجلوس، لم يكن بين ييتس وجمهوره ايه أرضية مشتركة ولم يكن في مسرح النو من الأهمية سوى انه شيء جديد. لقد أكد ت. س اليوت في «الشعر والدراما» ان مجموعة ييتس «مسرحيات للراقصين» لم تقدم اي حل لمشاكل كاتب الدراما الشعرية الحديث.

ومع ذلك يستمر النقاش، ويعبر عن الرأي السائد في هذا المجال شاهد يصعب اعتباره حياديا، انه شون اوكيسي الذي اعتبر هذه المسرحيات باردة جدا. واعتبر «عند بئر الصقر» كما عرضت في غرفة الجلوس في دبلن زهرة اصطناعية في اجتماع شعري سري. وبشيء من الدعابة يتساءل ماذا كان سيحدث لو ان فلوثرغود من «المحراث والنجوم» دخل، وقد امتلأ رأسه بالشراب، مزمجرا متوعدا بالقتال. ومع ذلك ظلت الفرق التجريبية تقدم مسرحيات ييتس الرمزية: فقد عرضها جون جاي على مسرح ترينيتي، وجيمس فلانري على مسرح بروجيكت في دبلن.

كما أخذ المسرح الغنائي في بلفاست على عاتقه تقديم جميع مسرحيات ييتس.

* * *

١٠- الدراما الرمزية في بريطانيا

اليوت والدراما الدينية

«جريمة قتل في الكاتدرائية» ١٩٣٥

تابع ييتس التجريب في مجال الدراما الرمزية لمسرح الأقلية الخاصر فترة طويلة بعدما كان هذا الشكل قد سار باتجاهات مختلفة في باريس واماكن اخرى. ومن المؤسف بالنسبة له والمؤذي بالنسبة للحركة الأيرلندية، انه تمادى في تجاهل اتجاهات المسرح العام. كما ان تاريخ تجربة ت. س. اليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) لبعث الدراما الشعرية في بريطانيا بالوقت الذي كان فيه المسرح الغربي يحرز تقدماً كبيراً على طريق عالميته، يعكس ضيق أفق في التفكير المسرحي، وهذا ما نلمسه الآن جزئيا من خلال اخفاق شعراء كبار مثل ييتس واليوت في التأثير على الآخرين بشكل فعال في مجال المسرح.

سيذكر تاريخ المسرح ان اليوت وضع نصب عينيه مهمة كبيرة وشاقة في كتابة الدراما الشعرية الناجحة لجمهور القرن العشرين. ومنذ البداية وقع أسير سحر الشعراء الفرنسيين الرمزيين وابولينير دون ان يهتم بالدراما الرمزية في باريس، كما كان معجبا بما حققه الشعر في المسرح بالماضي. ففي عام ١٩٢٠ اصدر «الغابة المقدسة» التي تتضمن مجموعة مقالات نقدية تبين اهتمامه باسباب نجاح الداما الشعرية في العصر الالزابيتي ومشاكل ادخال الشعر في المسرح الحديث. ومثل ييتس، وجد اليوت ان الدراما الواقعية عديمة الشكل، ثم تابع في «اربعة مؤلفين مسرحيين الزابيثيين» ليحتج قائلاً ان «الانسان متطفل» في مثل هذه الداما، لكنه كان مقتنعا بعدم جدوى كتابة مسرحية شعرية حيث يفي النثر بالغرض. ثم يتابع تأمله في الطريقة التي يستطيع فيها الشعر المسرحي «تبرير ذاته دراميا». المسألة بالتحديد هي فيما هو «درامي» في الشعر المكتوب للمسرح.

ومثل بقية كبار الشعراء المسرحيين الأوائل، كان اليوت يضع شكسبير في مكانة فوق الجميع، ويقيم له وزنا كبيراً في تفكيره، كما كان معجبا باليسر الذي استطاع به شكسبير ارضاء جمهور واسع بهذا الشكل. ودون ان يرفض الفكرة الخاطئة القديمة القائلة بأن مسرحيات شكسبير كانت تتضمن مادة فظة للأذواق المتدنية، وفلسفة للوردات، أوضح اليوت هذه المسألة في «استخدام الشعر واستخدام النقد» عام ١٩٣٣، بطريقة مماثلة:

في اية مسرحية من مسرحيات شكسبير، هناك مستويات عديدة من الدلالة، فهناك الحبكة لأكثر المشاهدين بساطة، اما الخشبة وصراعاتها فهي للمستوى الأكثر تفكيرا. ولمن هم أكثر ثقافة هناك الكلمات واالصياغة. ويأتي الايقاع لمن يتمتع بحس موسيقي مرهف، وللمشاهد الأكثر حساسية وفهما، هناك المعنى الذي يتكشف تدريجيا.

وبكلمات أخرى تستطيع المسرحية على خشبة المسرح عامة، تلبية حاجات شباك التذاكر السطحية والمتطلبات الأكثر عمقا للمشاهد المثقف اذا تمكنت من دمج مستويات متعددة من الفهم. لقد بدا اليوت كأنه يسعى لتكوين رمزية يمكنها اظهار مفهوم الشهادة في المسيحية وكأنها عملية قتل (كان عنوان مسرحية، جريمة قتل الكاتدرائية، في البداية هو «قضية مقتل رئيس الأساقفة») وفي «اجتماع شمل العائلة» جاء موضوع الإثم والتكفير وكأنه مسألة جريمة وعقاب.

ففي حالة «جريمة قتل في الكاتدرائية» تم ابراز درجة الرمزية كقضية من خلال العناصر الداخلية في تركيب المسرحية. كان جورج بيل، قد أسس جمعية المسرح الديني في عام ١٩٢٩ بمشاركة إي، مارتن براون كمخرج. وقد شجعهما في ذلك ما احرزته مسرحية جون ماسفيلد «مجيء المسيح» التي قدمت في مهرجان كانتربري للموسيقا والدراما عام ١٩٢٨.

يعود الفضل للاسقف بيل في تشجيع وتقديم مسرحيات لعدد كبير من الشعراء المسرحيين بشكل لم يكن متوقعا في ثلاثينيات هذا القرن:

كـريستـوفـراي، كـريسـتـوفرهاسـال دنكان جـونز، نورمـان نيكلسـون ، آن ريدلر، دورتي سيرز وتشارلز وليامز، وحين دعا اليوت لكتابة مسرحيته الكاملة الاولى عن موضوع ديني، قدم له «جريمة قتل في الكاتدرائية» كانت مسألة في منتهى الحساسية وهي:

ما الطرق الممكنة لشد جمهور الطبقة الوسطى- الذي لم يسبق له الانخراط بمسائل دينية خارج او داخل المسرح- الى المسرح لمشاهدة مسرحية دينية؟. وهل يمكن اعتبار حضور المسرحية الدينية بديلا عن التسلية اذا لم يكن بديلا للعبادة؟.

ان مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» كما اخرجها مارتن براون في الدير الملحق بكاتدرائية كانتربيري عام ١٩٣٥ (عرضت على مسرح ميركوري فيما بعد). تحكي قصة استشهاد رئيس الأساقفة، توماس أبيكت في القرن الثاني عشر، وقد مثل روبرت سبييت دور رئيس الأساقفة. اعتمدت القصة بنجاح على الصيغ القديمة، طقوس القربان المقدس في الكنيسة، شخصيات الدراما الأخلاقية في القرون الوسطى، النظم السائد في مسرحية «كل انسان» (كما جددها وليم بويل في السنوات الاخيرة) والكورس حسب المفهوم التراجيدي كما هو عند اسخيلوس في تقديمه لعالم المرأة العادي في كانتربيري وبشكل وضعت كلماته على شكل تراتيل أريد منها توجيه استجابات الجمهور الانفعالية. ولما كانت المسرحية مكتوبة للعرض في كنيسة اودير (اول خشبة مفتوحة بديكور ثابت في بريطانيا) جاء الكثير من الطقوس مناسبا للخلفية. كانت الرموز الدينية البسيطة المتعلقة بالقس والشياطين واضحة للجمهور الذي تابع العرض كأنه جموع المصلين في الكنيسة. ولأن المسرحية تعود لفترة تاريخية قديمة، كان على الممثلين ان يرتدوا ازياء خاصة ويتكلموا شعرا بطريقة غير طبيعية دون استغراب. وفي الواقع، لم يكن لمضمون هذه المسرحية- في ظل مثل هذه الظروف المصطنعة- ان يصمد على محك التجربة الفعلية بالشكل الذي تطرحه امكانيات الدراما الشعرية الحديثة.

تمثل انجاز اليوت الحقيقي في هذه المسرحية بايجاد حدث رمزي في استشهاد توماس يجعل اي مشاهد تقي يرى فيه ذاته. وبالاعتماد على ما يقوله القديس توما الاكويني في «الخط السلبي» بأن الطريق الى الله يمر عبر رفض الاشياء المادية والعرضية والتسليم بصحة الخطيئة الأصلية والحاجة الى التكفير، . من خلال ذلك كله، يطرح اليوت بيكيت كممثل لمجتمع كله من الخطاة. ويمكن القول إن شخصا اكثر من عادي كالمطران بما هو عليه من مكانة تاريخية واسطورية ليس بالفرد الواضح الذي يستطيع اي انسان «انسان عادي» التعرّف عليه بسهولة، انه شخص أقل استعدادا للكفاح من شخصية سويني كما صورها اليوت عبر نظريته الآلية والدنيوية للحياة (الولادة، العلاقة الجنسية والموت). ولكننا سنتعرف على «خطة أبدية» في حكاية بيكيت: لم تكن الشهادة المسيحية مسألة مصادفة لأن الرسل لم يخلقوا مصادفة، كما ان هذه الشهادة لم تكن نتيجة رغبة المرء في ان يصبح قديسا مثلما يصبح الانسان حاكما للبشر نتيجة الارادة والجهد. ان الشهادة دوما من تقدير الإله نتيجة حبه للبشر ومن اجل انذارهم وهدايتهم الى ما يريده لهم. لم تكن الشهادة من صنع الانسان أبداً، لأن الشهيد الحقيقي هو الذي يصبح اداة في يد الاله تتوحد ارادته بارادة هذا الاله، وهو الذي، في النهاية، لا يريد شيئا لنفسه بما في ذلك عظمة ان يصبح شهيدا.

علينا ان نتبين هذه الخطة قبل ان نطرح السؤال بطريقة البوليس السري كما يطرحه الفارس الرابع «من قتل المطران؟»، ولما كنا قد شاهدنا الفرسان يقتلونه فان الجانب النفسي من هذا السؤال يبين لنا الآن ان توماس جرّ على نفسه هذه الميتة من خلال كبريائه. ولذلك فان المشاهدين مع نساء كانتربري مطالبون بحل لغز الجريمة، وبهذا الشكل نحن امام شيء من تاريخ العصور الوسطى يقدم ببعد معاصر. يقول ديفد وارْد في «ت. س، اليوت بين عالمن» كان توماس في العروض الاولى يواجه تهمة تملق الشهادة من اجل العظمة الشخصية بشكل ولدّ همسات توحي بالقبول عند الجمهور.

وعلى كل حال، تكلم اليوت بشكل اساسي كأي شاعر غير

مسرحي، من خلال شخصية وحيدة هو توماس نفسه. فقد قُدم مفهوم الاستشهاد المسيحي وأُقر كتاريخ وحقيقة بحيث لم يكن هناك صراع حقيقي بين الخشبة والجمهور. لقد اخفق اليوت في تقديم دراما أقل سكونية من اعمال ييتس على الرغم من اناشيد الكورس الحركية والايقاعية وتنوع نبرة الشعر وايقاعه. ولم تكن الرمزية المكثفة في القداس اكثر قابلية للتطبيق من رقة مسرح النو بالضرورة.

وسرعان ما ادرك اليوت ان تلك العناصر التي ساهمت في نجاح «جريمة قتل في الكاتدرائية» لن تكون بنفس البساطة فعالة في المسرحية الدينية ضمن وسط عصري. وقد بين في «الشعر والدراما» ١٩٥١ ان:

(ما يجب علينا فعله هو ادخال الشعر الى العالم الذي يعيش فيه المشاهد والذي يعود اليه بعد مغادرة المسرح، لا ان ننقل المشاهد الى عالم خيالي مختلف كليا عن عالمه الخاص، عالم لا واقعي يكون الشعر فيه مقبولا.

قد تكون خطيئة اليوت القاتلة في هذا الخيار - أي رفضه للميزة الأساسية التي يمكن للمسرح الفيزيقي تقديمها لفن الدراما، وهو استخدام هذا «العالم الخيالي المختلف عن عالمه الخاص».

انتقلت مسرحية «جريمة قتل الكاتدرائية» من مسرح ميركوري الى مسرح الدوقة لتستمر عاماً واحداً تقريباً. وقد لاقت نفس القبول في كل من أمريكا وفرنسا والمانيا. ولأسباب وجيهة، لم تحظ مسرحية اليوت التالية بنفس النجاح، وهذه المسرحية هي «اجتماع شمل العائلة» ١٩٣٩ بموضوعها الاوريستي. حاول من خلال هذه المسرحية ومسرحيته الأخرى «حفلة كوكتيل» ١١٩٤٩ بموضوعها الهرقلي ان يضع الحوار الشعري في جو حديث. وليتفادى التهمة بأن الشاعر كان يقوم بمجرد كتابة لغة غير طبيعية تلائم دراما الملابس التاريخية وجمهورا محدودا خاصا، تم استبدال اجواء الدير الملحق بالكاتدرائيةبأجواء بيت ريفي. وفي مسرحية «اجتماع شمل العائلة» قدم هاري مونشنسي، مثله مثل سيلياكوبلستون واصدقائها في «حفلة كوكتيل» كخطاة رمزيين وتقوم عمة هاري الطيبة، أغاثا، بتوضيح دوره:

من الممكن :

ان تكون ضمير أسرتك التعيسة، عصفورها الذي طار عبر اللهب المطهّر. هذا ممكن فعلاً.

وعلى كل حال، كان اهتمام اليوت بشمولية مسرحيته وراء سعيه لتقليد مسرحية «اوريستيا» لأسخيلوس، مما جعله مضطرا للاعتماد على ربات الانتقام الاغريقيات كرموز للعقاب. ولسوء الحظ كان تجهيز غرفة استقبال على مقدمة خشبة مسرح حديث غير مناسب لمثل هذه المخلوقات الغريبة، وهذا ما بينه اليوت في محاضرة له عام ١٩٥١ بعنوان «الشعر والدراما» :

حاولنا تقديمها (المخلوقات الغريبة) بكل الوسائل الممكنة، وضعناها على الخشبة فبدت كضيوف غير مرغوب بهم أخطأوا طريقهم الى حفلة تنكرية، وحين اخفيناها خلف الضباب، اعطت انطباعا بأنها جزء من أحد افلام والت ديزني، عتمنا عليها أكثر فبدت كجنبات ناتئة من النوافذ. لقد جربنا طرقا مختلفة. رأيتها تشير عبر الحديقة او تندفع باعداد كبيرة الى الخشبة كفريق كرة قدم بشكل لم تبد فيه مناسبة ابدا. لم تنجح في الظهور كالإهات اغريقيات ولا كأشباح عصريين اطلاقا. لكن فشلها يبدو مجرد عرض من اعراض الفشل في التوفيق بين القديم والحديث.

اعيد عرض مسرحية، «اجتماع شمل العائلة» بعد الحرب في عام ١٩٤٧ على مسرح ميركوري بنجاح لا يكاد يزيد عن السابق.

بدت مسرحيات اليوت اللاحقه مبتذلة الى الحد الذي جعل حوارها قريبا من الكلام العادي ومواقفها محاكاة لكوميديا غرف الاستقبال عند الطبقة الوسطى الانكليزية. وكما هو الحال، ما من شيء اكثر ابتذالاً من كوميديا غرفة استقبال هذه الطبقة في تاريخ المسرح ككل. وهكذا، في حين كانت خطيئة ييتس هي تحاشي الطراز التجاري الدارج، جاءت خطيئة اليوت نتيجة الانخراط فيه بحرارة زائدة، وهكذا نرى ان الحل بالنسبة للدراما الشعرية الحديثة يقع في نقطة ما بين هذين الحدين الأقصيين.

١١- بيرانديللو والتياترو

غروتسكو (مسرح الغروتسك)

«ست شخصيات تبحث عن مؤلف» ١٩٢١

في عام ١٩٢٣، نشر لويجي بيرانديللو (١٨٦٧-١٩٣٦) المسرحية الايطالية المثيرة «ست شخصيات تبحث عن المؤلف» في«الدفاتر المسرحية» بباريس وقدمها جوزيف بيتوييف على مسرح الشانزيليزيه. كان الجمهور قد ألف مفاجات المسرح الرمزي بشكل مقبول، الا انه لم يكن مستعدا لقلب التوقعات رأسا على عقب في المسرح بهذا الشكل الشديد الموجود في هذه المسرحية. وكما حدث في روما، دخل الممثلون» بشكل اعتباطي بلباسهم العادي عبر الصالة، قطاع الجمهور، وصعدوا الى خشبة عارية. وحين جاءت لحظة دخول «الشخصيات» غمرت بضوء أخضر وهي تهبط بشكل مدهش من الأعلى كأنها تهبط من السماء: وفعلا جلست في قفص على رافعة كانت قد استخدمت في اعداد المناظر من قبل. قوبل هذا العرض بحماس منقطع النظير في باريس حتى ان الحكومة الفرنسية كرمت المؤلف نتيجة لهذا العمل. كانت تلك بداية تأثير فردي وخاص في التأليف المسرحي بكل مكان وخصوصا في فرنسا وامريكا. وما نستطيع الآن تمييزه من تأثير بيرانديللو الفريد في مجال الرمزية واضح عند كل من كروملينك وأنوي وجينيه ثم ثورنتن وايلدر وتنسي وليامز، كما يمكن اعتبار هذا التأثير سبباً للمنحى اللاعقلاني والواعي الذي اتخذته الحركة المسرحية من خلال مسرح العبث بعد الحرب.

حققت مسرحية «ست شخصيات» نجاحاً مدوياً عام ١٩٢١ في روما التي لم تكن تعتبر عاصمة مسرحية بشكل عام. فقد قدمها المخرج داريو نيكوديمي على مسرح تياتروفالي في جو من الهرج كان فيه الجمهور والنقاد

والممثلون يتبادلون الشتائم فيما بينهم: مشفى مجانين، تهريج. وبعدها اندلع القتال في الصالة لينتقل الى الخشبة وحتى المقصورات، وحين ظهر المؤلف على الخشبة في نهاية المسرحية تضاعف الصخب، كما ظلت الجموع الموجودة خارج المسرح متربصة هناك. لذلك انتظر بيرانديللو مع ابنته ليبتا لمدة ساعة، غادرا بعدها من باب خلفي. الا ان الناس تعرفوا عليهما تحت ضوء احد المصابيح فهاجموهما بالصفير والشتائم الى ان فرا في سيارة أجرة والجمهور يقذفهما بقطع النقود. استمر الجدال الساخن طيلة تلك الليلة، ومن الطبيعي ان تزداد شهرة المسرحية خصوصاً وانها سرعان ما نشرت بعد ذلك بنجاح. وبعد اربعة اشهر قدم نفس العرض على مسرح تياترومونزاني في ميلانو. الا ان الجمهور- هذه المرة- كان يصغي لكل كلمة باهتمام شديد. وفي عام ١٩٢٢ قدم هذه المسرحية في لندن كوميسار جيفسكي وقدمها بروك بمبرتون في نيويورك وفي عام ١٩٢٤ قدمها رينهارت في برلين. وبحلول ١٩٢٥، كانت قد ترجمت الى خمس وعشرين لغة منها اليابانية. لقد تبين ان قوة جديدة- لا مجرد مؤلف مسرحي جديد او اسلوب جديد- قد ظهرت في عالم المسرح بشكل عالمي.

ومع ان مسرحيات بيرانديللو المتأخرة تتجه نحو الاسطورة والرمزية، فان أفضل اعماله التي هزت عالم المسرح تتمتع بخصوصية تجعل من المتعذر تصنيفها ضمن اية حركة محددة. وفي رفضه للواقعية- ورومانسية غبرييل دانتزيو العصرية- كأسلوب مقنع لمسرح مستقبلي، بدا وكأنه يأخذ من التعبيرية والسريالية والعبثية. كأنه، بشكل من الاشكال، يربط نفسه بمستقبلية ماريونيتي. وبشكل آخر، يمكن القول إنه يعبر عن حركة مكتشفة حديثا من خلال القيام بالعاب مسرحية لا اكثر. لم يتخل بيرانديللو عن ابسن كليا، لقد استقبل هذا النرويجي الكبير بالطريقة المشوشة المألوفة في روما، فأخذ بيراند يللو على عاتقه مسؤولية الدفاع عنه. ان جزءا كبيراً من العنصر السردي الموجود في مسرحيات بيراند يللو يذكرنا بدراما ابسن التي

تهتم بالماضي، وهذا ما يتجلى في المشهد الداخلي ضمن متجر بائع القبعات النسائية من مسرحية «ست شخصيات» كما يذكرنا هجومه على اسلوب الممثلين في الأداء برفض ابسن للمسرح التجاري في القرن التاسع عشر. الا أن العلاقة تنتهي عند هذا الحد، ففي هذه المسرحية والمسرحيات الاخرى يجزأ الزمن بنفس النجاح الذي نجده في أية مسرحية رمزية، كما تخضع علاقة السبب بالنتيجة لقوانين الخيال وحده. وفي التحليل النهائي لا يمكن توضيح تطور تفكير بيرانديللو المسرحي الا على ضوء زيادة وعيه للعالم الذي يعيش فيه.

بدأ بانتاج غزير من القصائد والمسرحيات، وعند وفاته كان قد كتب ٢٣٢ قصة وسبع روايات واربعاً واربعين مسرحية. ومنذ عام ١٨٩٨ كان قد أوضح في مجلة «ال مارزوكو» ما يعتقد ان على الحوار المسرحي الحديث الجيد ان يتضمنه. وبدون ان يعتبر ذلك مفهوما خاصا به، عرّف مثل هذا الحوار على أنه «حدث منطوق» وقد بين ان الدراما تختلف عن السرد لأن الأدوار في المسرحية يجب ان تكون خاصة بالشخصية التي تنطقها وبميزاتها الحركية الخاصة التي تجعلها تعيش وتتحرك. ومن هنا كان على المؤلف المسرحي ألا يختار حبكته اولاً ثم يكيف شخصياته معها، بل عليه ان يفعل العكس.

الفن هو الحياة كما قال بيرانديللو ولذلك فان المسرحية لا تصنع بشراً، وانما البشر يصنعون مسرحية. وهكذا ينشأ الأسلوب المناسب لمسرحية ما من شخصيات فردية، حية حرة، يعبّر عنها من خلال روح قصتها المنتقاة. وكما يقول هو، ان اكبر مشاكل المؤلف المسرحي هي التوفيق بين الشخصية الحية ووظيفتها في الحبكة. تلك هي النقاط التي طورها مرة بعد اخرى، وخصوصاً في مقدمته الشهيرة لست شخصيات» بعد خمسة وعشرين عاماً.

كأستاذ للغة الايطالية في روما، نشر في عام ١٩٠٨ بيانه المفصل عن نظرية «تياتروغروتسكو» (مسرح الغروتسك). كان ذلك في مقالته الطويلة التي ترجمت الى الانكليزية مؤخراً بعنوان «حول الفكاهة» مع ان الأصح هو «الفكاهة» والكتاب عبارة عن مجموعة أفكار ورؤى، وفي جزئه الثاني خصوصا يتضمن مركبا من تفكير بيرانديللو عن نوع الكوميديا التي اراد

كتابتها. وكما يعتقد هو فان الكوميدي يتضمن في اساسه «ادراك النقيض فـالفكاهة لا تحـاول ان تجـعلك تضـحك، وإنما تمنحك بدلاً عن ذلك «الاحساس بالنقيض» وهو هنا يفرق بين العقل والانفعالات معتبراً الفكاهة من الانفعالات، انها تنشأ عن الانعكاس التلقائي للصور المتصارعة في عمل فني ما، وهكذا يظل الفكاهي باستمرار حالة غنية التنوع «مثل الكمان والدّبلبس (الكمان الأكبر) في وقت واحد»، شخص تظل صورته «كالماء المغطى بالجليد» الذي يغوص فيه الاحساس فيخمد ذاته. ينشأ الاحساس بالنقيض من العمل ذاته الذي يخلق فيه الانعكاس تحولا مفاجئا: «كل احساس، كل فكرة، او كل نزوة في الفكاهي تتحول فجأة الى نقيضها».

يصبح هذا النوع من التوريه فوق معرفة الانسان، كما اعتقد بيرانديللو، حين يدرك الكاتب أن دوره يتمثل في تمزيق الأقنعة كي يكشف عن الحقيقة. ويمكن لمثل هذا العمل ايضاً ان يكون مصدر المعاناة التراجيدية، لأنه في لحظات معينة من الصمت العميق، وربما في ومضة من الجنون، يحس الكاتب بعقم الوجود الانساني. يشعر ان الحياة ذاتها خدّاعة، ليس أقل. «ما الذي سيحصل للعالم لو كان أنف كليوباترا اكثر طولاً؟» يتساءل بيرانديللو، ان هذه الـ «لو» البسيطة كالاسفين يمكن ادخالها في كل ما يحدث، وبهذا الشكل تنسف كل ما تقوم عليه الحياة من منطق. كانت هذه الفكرة مرعبة بالنسبة لبيرانديللو.

مع حلول عام ١٩١٧ كانت زوجة بيرانديللو قد اصبحت فريسة غير جنونية جعلتها تتهمه بممارسة الجنس مع ابنته.

وفي تلك السنة كتب رسالة لابنه الكاتب ستيفانولاندي يضع فيها الخطوط العامة لقصة حول ست شخصيات استحوذت عليها قصتها عن سفاح القربى وقتل الأقارب فأخذت تبحث عن المؤلف الذي يستطيع التعبير عن مشاعرها وافكارها المخيفة.

لقد عبر بيرانديللو بهذه الفكرة عن امرين:

احساسه بسيطرة المادة الإبداعية التي تلح عليه لإعطائها شكلا فنياً، والأمر الثاني هو نظريته القائلة بضرورة ان يكون للشخصية حياتها المستقلة الخاصة بها. وحتى في تلك اللحظة، لم تكن هذه الفكرة جديدة تماماً: كان قد كتب قصتين عن مثل هذه الشخصية» من قبل هما «LATRAGEDIA D,UN PERSONAGGIO» عام ١٩١١ و«COLLOQUI COI PERSONAGGI» عام ١٩١٥.

وفي افضل اعماله جميعا، الاعمال الكوميدية الفلسفية الأساسية، كان بيرانديللو يبحث دوما عن هوية مراوغة، اي «حقيقة» الشخصية الحرة. كانت مسرحيته «انت على حق ان كنت تفكر هكذا» التي كتبت في ستة ايام اولى مسرحياته الكبرى التي تطرح التساؤل حول امكانية معرفة الحقيقة الخاصة بالآخرين. اما مسرحيتاه «ست شخصيات» التي كتبت في ثلاثة اسابيع عام ١٩٢١ و«هنري الرابع» التي كتبت في اسبوعين عام ١٩٢٢ فانهما تتعمقان اكثر في بحث العلاقة بين المعرفة الذاتية والموضوعية للشخصية، اضافة الى ما حققتاه من مكانة عالمية لمؤلفهما. كما أن مسرحيتيه «كل على طريقته» ١٩٢٤ و«الليلة نرتجل» ١٩٣٠ تكملان «الثلاثية المسرحية في المسرح» التي تبدأ ب«ست شخصيات» وهذه المسرحيات الثلاث تستفيد من المسرح بكل ابعاده المادية بما في ذلك ممثليه ومشاهديه كي تبدد آراءنا الراسخة عن الواقع بشكل اكثر تأثيراً. وعلى الرغم من ان مسرحية لويجي شياريللي «القناع والوجه» (كتبت في عام ١٩١٣ وعرضت عام ١٩١٦) معروفة بانها كانت فاتحة مسرح (تياتروغروتسمو) الايطالي لاهتمامها بمعالجة المظاهر واشكال الرياء الاجتماعي، فان بيرانديللو هو الذي مهد للاختبار الحقيقي الذي يظهر فهم الجمهور للواقع، كما ان «ست شخصيات» هي المسرحية التي بددت الموروث السائد عن الواقعية.

كتب بيرانديللو مقدمته الشهيرة لـ «ست شخصيات» في عام ١٩٢٥ بعد ان حققت نجاحاً لا جدل حوله على الخشبة وبعد مرور الوقت الكافي

للتفكير العميق. فقد تناول موضوعه السابق عبر تأكيده على ان المسرحية عالجت عملية الابداع ذاتها من خلال نشاط «الخادمة الصغيرة الرشيقة» داخل عقله والتي سماها الخيال (فانتاريا). انها مخلوق «خبيث وماكر الى حد ما». فقد كتب ان هذه االشخصيات دخلت الى خياله وكل منها يصرخ طالبا ان يُسمع، وان حاجة هذه الشخصيات للحياة أملت عليه هذه المسرحية- لقد استحوذت عليه تلك الشخصيات. كتب المسرحية لا لمجرد الاستمتاع بكتابتها، وانما لأن هذه «الشخصيات» منحته قوة خاصة، «قيمة شاملة» وبهذا الشكل صارت شخصيات في مسرحيته. ومع ان قصتها تراجيدية، فان محاولتها لعرضها على الخشبة جعلتها كوميدية بشكل اساسي. والواقع ان الشخصيات الست التي وجدت بيرانديللو اخفقت في العثور على المؤلف الذي تريده، كما كان عليها ان تتعامل مع مخرج من الدرجة الثانية يعمل مع فرقة من الدرجة الثانية ايضاً.

وحين يحدد بيرانديللو «الخيال» مصدراً لا لهامة، نرى انفسنا ميالين الى اعتبار هذه الطريقة في الكتابة رمزية. لقد صرح بأنه كان يكره الفن الرمزي الذي قضى على كل ما هو عفوي من خلال اعتماده على (الاليغوري) المجازي. لقد بدأت الرمزية كفكرة وعندها فقط بدأت تجد «الصورة» المناسبة لعرض هذه الفكرة على الخشبة. انطلقت كتابة بيرانديللو، على اية حال، من هذه الصورة وهكذا ظلت «حية وحرة» لتخلق على الخشبة مركبا لطيفا مما هو خيالي وواقعي. ان كائناته المخلوقة من الخيال تؤكد على أحاسيس الحياة الحقيقية، وهذا ما يجعلها حيوية على الخشبة كما في الواقع تماماً. وقد استطاع بيرانديللو من خلال موهبته الدرامية ايجاد الطريقة الناجحة ليضفي على المجردات الرمزية ما تحتاجه الخشبة من الواقعية.

وبالطبع تعبر هذه الشخصيات عن المشاعر الدفينة في اعماق مؤلفها. انها شخصيات متماثلة وتكشف عن ذاتها جزئياً من خلال ما تمثله: فالأب والابنة الربيبة والابن يمثلون «العقل» والأم تمثل الطبيعة. ومن خلال تجسدها كشخصيات هناك درجات:

يبدو الأب والابنة الربيبة والابن شخصيات مدورة أكثر من الآخرين. وهذا ايضاً يمزج الواقعية بالرمزية. فالأب مدرك لنقصه، اما الأم فغير مدركة لنقصها، ولذلك فهي خياليةوخاملة وسلبية تماماً في عالمها الخاص، الا ان جميع هذه المخلوقات الفنية تعيش حياة أبدية ضمن لحظتها الانفعالية هذه «محنطة وهي في الحياة على هذا الشكل الذي لا تتفسخ فيه». تختلف مدام بيس عن الاخرين في انها تدخل دون دافع منطقي من اي نوع، وكما اوضح بيرانديللو، فهي تمثل تحولاً مفاجئاً في مستوى واقعية المشهد» مع العلم ان مستوى الواقعية المطلوب على اية خشبة رمزية امر نسبي.

ومع ذلك فان القليل من هذا سيكون ذا اهمية اذا لم يكن بالامكان ايصاله للمشاهد وزيادة ادراكه للحقيقة. ان اهم انجازات بيرانديللو هي قدرته على جعل المشاهد يعيش الشفقة والطرافة اللتين يثيرهما الخداع الذاتي الانساني ونسبية الحقيقة. تتخذ مواضيعه مظهوراً تجريدياً كما يبدو وحواره ساكناً، الا ان المتمعن في الأمر يجد المسرحية اثناء العرض على درجة كبيرة من الحيوية في اذهان مشاهديها.

ان الأحكام المتضاربة عن الجنون والعقلانية بالنسبة للشخصيات الرئيسية في «أنت على حق» تضلل المشاهد تماماً بقدر ما تضلل سكان المدينة الذين يسمعونها. كما أن «هنري الرابع» تجعلنا نشك في سلامة عقل البطل تماماً كأولئك الموجودين على الخشبة، ولذلك نخضع لنفس التقلبات ما بين التكذيب والتصديق. إن مهمة الكاتب المسرحي هي طي البعد الجمالي بين الوهم على الخشبة والحقيقة في الصالة ليوفق بين الشكوك الموجودة في عقولنا وحدث الخشبة ويخلق جدلاً في الشعور يجعلنا نناقض انفسنا.

تبدأ «ست شخصيات» بالتضليل المطبق، فالمشاهد يدخل المسرح ليشاهد التدريبات وهي متواصلة فيعتقد ان هذا هو العالم الواقعي كما تركه في الخارج. ومما يبين سرور بيرانديللو بهذا التكتيك هو التوسع الذي طرأ على المسرحية كما نلمسه ما بين النسخة الأولى والنهائية (من عام ١٩٢١

حتى ١٩٢٥) وهذا واضح فيما طرأ من تعديل على التدريبات واضاءة العرض. ونظراً لعدم توفر ترجمة انكليزية لنص عام ١٩٢٥ في امريكا لم يدرك النقاد البارزون امثال فرنسيس فرغسون، ويلي سيفر وروبرت بروستاين، التعديلات التي أدخلها بيرانديللو. يبدأ التعديل بأصوات طرقات على مسامير في وقت يتابع الممثلون عملهم بشكل يلغي اي نصيب من الترقب المعتاد لدى المشاهد كليا.

مثل هذه التفاصيل الصغيرة هي التي كانت تغضب جمهور روما. في الليلة الأولى يدخل الممثلون بطريقة اعتباطية كما يأتي المخرج عبر الصالة- عالم المشاهد ذاته- مثلما تفعل الممثلة الأولى التي تدخل متأخرة مع كلبها المدلل. وبعد هذه البداية المترددة فقط تبدو المسرحية وكأنها قد بدأت لتقدم بعد ذلك مسرحية اخرى تحاول الرد على النقد الموجه لاحدى مسرحيات بيرانديللو السابقة وهي «قوانين اللعبة» ١٩١٨. يتقدم الممثلون ليقولوا التعليقات الساخرة عن سمعة المؤلف كمؤلف مسرحي لنكات تافهة مبتذلة ينتظر من الجمهور قبولها. وحين تدخل الشخصيات، لا تأتي من مؤخرة الخشبة وانما- في النسخة النهائية- من الصالة أيضاً، وكأن ذلك يجري في الحياة العادية. في النسخة الأولى تقف لبرهة «في ضوء خافت» لاعطاء الانطباع بأصلها الخيالي، ولكن بيرانديللو طلب في عام ١٩٢٥ ان تلبس اقنعة خفيفة. والآن اصبحت هذه الحيلة تحذف من العروض لأنها تحد من قدرة المشاهد، فيما بعد، على الايمان بواقعية الشخصيات. وحين تدخل مدام بيس دون تمهيد (وعلى رأسها شعر احمر مستعار في النسخة الجديدة) لا يتراجع الممثلون للوراء مشدوهين بل يندفعون للأمام بصخب تاركين الخشبة في حالة خوف، وبهذا الشكل يرتبطون من خلال قلقهم بالمشاهد وما به من شكوك.

وفي النسخة الأخيرة يوسع المشهد الذي تقع احداثه بين الأب والابنة الربيبة في دكان بائع القبعات النسائية بشكل واضح للتأكيد على الأسلوب

«المتميز» للممثلين وهم يعيدون تمثيل الشخصيات. وقد طلب بيرانديللو ان يتكلم الملقن بنبرة عالية مسموعة بطريقة رتيبة خلال المشهد وان يسبق الممثلين قليلا كما لو كان في مسرح القرن التاسع عشر. وبذلك يظهر اصواتهم وكأنها صدى لا واقعي او تسجيل رديء. وحين يقوم المخرج بتدريب الممثلين على كيفية التعبير عن مشاعر معينة، يفعل ذلك بالوقوف في اماكنهم وترديد بعض السطور للمرة الثالثة لتبدو الكلمات متناقضة مع ذاتها من خلال هذا التكرار ذاته. وفي هذه الأثناء تجد الشخصيات ذاتها مجبرة على زيادة الضحك مما تسمع وهذا ما يفرض نفس الاستجابة على المشاهدين.

خضعت النهاية العنيفة لمسرحية «ست شخصيات» لتعديل اكثر جذرية. ففي عام ١٩٢٥ حذف بيرانديللو المقطع الطويل (قرب نهاية الجزء الاول) من المسرحية، كما انه لم يفصح عن مصير الأطفال الا عند النهاية. وبهذا الشكل جاء غرق الفتاة وانتحار الولد مفاجأة حقيقية، كما تركت حقيقتهما الخيالية عرضة لمزيد من الشك. وحين يطالب المخرج بالاضاءة يُغمر البيت حالا بالنور، وكأن يداً سحرية لمست زر الانارة فجأة. وتتكرر هذه الحيلة حين يطلب المخرج قليلاً من الضوء ليجد طريقه، يرسم ضوء اخضر ظلاً لأربع من الشخصيات الست بشكل فوري: يختفي الفتى والفتاة وكأنهما ميتان فعلاً. تتقدم الشخصيات الى مقدمة الخشبة وتقف عند اضواء المقدمة، الا ان الابنة الربيبة تنفجر بضحكة مدوية وتركض مسرعة عبر الصالة ثم تلتفت عند الباب وتدوي ضحكتها ثانية، واخيراً تضحك وهي تركض عبر المدخل خارجة الى الشارع وكأن ذلك يحدث في العالم الحقيقي خارج الصالة. وبعد هذا الحدث المثير فقط يسمح بيرانديللو باسدال الستارة ليدع الجمهور يغادر المسرح.

حاول اريك بنتلي في كتابه «مسرح الحرب» ان يحدد بجرأة نوع المسرح الذي كتبه بيرانديللو من خلال «ست شخصيات».

ان المواصفات «الأخلاقية» المجردة التي تمثلها الشخصيات- الندم، الثأر الاحتقار والحزن- تبدو مدينة في تكونها للنجاح الكبير الذي حققته

التعبيرية الجديدة في اماكن اخرى آنذاك، الا ان الأدوار اكثر غنى وحيوية من ان تقبل تبسيط الشخصية الذي تطلبه التعبيرية. قد يذكرنا هوس بيرانديللو بمخلوقاته وهوس هذه المخلوقات بقصتها بصيغة سترندبيرغ لمسرحية الحلم. الا ان التشويش المتعمد للعنصر السردي، من خلال اقحام مسرحية على اخرى، يأتي كلعبة يكون المشاهد ضحيتها الحقيقية. انها لعبة المسرح الرمزي. ففي داخل المسرح يمكن للشخصيات ان تكون حقيقة اكثر من الناس، ويكون الممثلون الفعليون مجرد ادوات تشخيص متعاملين مع الوهم. انها لعبة المتناقضات الظاهرية، شخصية لا تستطيع ان تموت ومع ذلك ليست حية. ومكان المسرحية هو المسرح ذاته، اي ان الوهم هو الحقيقة. لقد أصبح اسم بيرانديللو مرادفا لمثل هذا التناقض الظاهري.

من الواضح ان بيرانديللو نحا منحى جديداً في التمثيل. فلما كانت حقيقة الشخصية الأنسانية مضلله، كان على الممثلين ان ينقلوا درجات مختلفة من الحقيقة اثناء العرض. وبالتخلي عن ستانسلافسكي، كان عليهم ان يحققوا قدراً اكبر من المرونة الخجولة ومستوى البلاستيكية في العرض. لهذه الغاية، واعتماداً على تمويل من الدولة، استطالع بيرانديللو في عام ١٩٢٥ مع ابنة ستيفانو لاندي واوريو فيرغاني واخرين تأسيس فرقة تياترو ديغلي اونديسي ومسرحهم الصغير، مسرح الفن في روما الذي يتسع لثلاثمائة مقعد فقط والذي استأجره في بلازو أود يسكالشي. وبالاشتراك مع روجيرو روجيري الذي كان اول من قام بدور هنري الرابع ولمبيرتو بيكاسو والممثلة الموهوبة مارتا آبا من ميلانو التي ساهمت في خلق سمعة واسعة للفرقة، تجولوا في أوربا وامريكا الجنوبية حيث قام بيكاسو بدور الأب ومارتا آبا بدور الأبنة الربيبة. استمرت تلك الجولة حتى عام ١٩٢٨ حين افلست الفرقة نتيجة انخفاض الدعم المالي الى ادنى حد. ان الأداء الجماعي وحده هو الذي مكن هذه الفرقة التي قدمت ريبوتوارا كاملا بمنتهى النجاح من احراز التحولات الدقيقة في الأسلوب الذي تتطلبه دراما بيرانديللو.

لقد تعلم بيرانديللو كيف يخرج مسرحياته بطريقة متماسكة مرحة بل وكوميدية مستخدما أبسط اشكال الديكورات مؤكدا على الأداء الطبيعي: لقد جاءت البلاستيكية متناسبة مع قوة التمثيل. قام رينهارت باخراج ست شخصيات» عام ١٩٢٤ وكأن الشخصيات جزء من رؤية مخرج شفوق وجد نفسه في موقف يدير ظهره فيه للجمهوركي يبقى في العالم الواقعي . وفي اخراج بيرانديللو أبقى الشخصيات في المركز ليصبح المخرج رجل مسرح محترف يهتم بالتفاصيل. من الطريف ايراد احد الانتقادات الموجهة للمسرحية في زمنها، وهو ان الشخصيات كانت اكثر واقعية وتماسكا من الممثلين. وبالطبع، كان هذا الرأي بمثابة انتصار للمؤلف والفرقة على حد سواء طالما قُصد من بنية المسرحية والمسحة الواقعية في التمثيل دفع المشاهد باتجاه مثل هذا الاستنتاج. ان الانجازات المتميزة التي ينبغي علينا تلمسها في النص اسلوبية بمجملها حيث نجد موقفا يناقض آخر و يضع حدا له الى ان يتبخر الوهم ذاته.

اذا كان ذلك يؤدي في النهاية الى تقويض قناعتنا عن الواقع، فان الخيال يصبح حراً عندئذ وتحقق الخشبة تلك اللاشخصية التي نربطها بأفضل دراما رمزية وكل فن عظيم.

* * *

١٢-الدراما الرمزية في اسبانيا

غارسيا لوركا

«بيت برناردا البا» ١٩٣٦

كان المسرح الاسباني في القرن العشرين معزولا الى حد ما عن الثورات المسرحية الأوربية التي بدأت على يد ابسن في أوربا . فقد ظل هذا المسرح بعيداً عن التأثيرات الأوربية منذ فترة العصر الذهبي الاسباني في أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر في أيام لوب دي فيغا وكالديرون. فحتى الميلودراما الرومانسية الاسبانية في القرن التاسع عشر كانت مدينة لدراما القرن السابع عشر الاسبانية اكثر مما هي مدينة لباريس. كانت الحركة المسرحية الاسبانية المتمركزة في مدريد تعكس، بشكل أساسي، قيم الطبقة الوسطى والقيم الهروبية. كما ان مجيء جمهورية فرانكو في عام ١٩٣٦ التي تبعتها الحرب الأهلية من ١٩٣٦-١٩٣٩ وما تلاها من كبت فسح المجال امام توجهاتها المحافظة.

بدأ الاحياء الجديد للمسرح الاسباني بالإنتاج الوفير الذي قدمه خاثينتو بينا بنته إي مارتينيث (١٨٦٦-١٩٥٤) مستخدماً المسرح للنقد الاجتماعي اللطيف. كما ان الأخوين كينتيرو، سيرافين البارت وخواكين البارت نالا سمعة واسعة من خلال مسرحياتهما التي اعتمدت على اللون المحلي لموطنهما، الأندلس، الا ان المؤلف المسرحي والمخرج غريغوريو مارتينت سييرا (١٨٨١-١٩٤٧) كان أهم من أسهم في هذا الاحياء المسرحي باسبانيا اضافة الى انه هو الذي مهد الطريق امام اعظم كاتب مسرحي اسباني. ففي عام ١٩٠٥ طرح مشروع مسرحه «مسرح الأحلام» الذي حمل اسم اول مسرحية له فكان صيغة يقتدي بها الآخرون. وافضل مسرحياته المعروفة هي «اغنية العهد» ١٩١١ كما ترجم شكسبير ومترلينك اللذين لم

يظهرا متناقضين كثيرا في ذلك الوقت. وكان يدير دار نشر رِناثيمينيتو (النهضة) التي قدمت مؤلفين مسرحيين أوربيين جدد لقراء الاسبانية- برناردشو، ج.م. باري، بيرانديللو- ونشرت دوريات خارجية عن الفنون الحديثة. ومما له اهمية كبيرة انه دار اول مسرح فني في اسبانيا (مسرح اسلابا) في مدريد من عام ١٩١٧ حتى ١٩٢٨. وألف كتابا بعنوان «فن مسرحي في اسبانيا» ١٩٢٥.

جاء الشاعر السريالي فيدريكو غارسيا لوركا (١٨٩٨-١٩٣٦) حين كان الظرف مناسباً لظهور موهبة متميزة في المسرح. فقد عمل خارج اطار الدراما الرمزية الأوربية، ومع ذلك تبقى مساهمته في هذا النوع الأدبي، ومن نواح عديدة، اكثر نضجاً وإثارة من أية مساهمة اخرى. كتب لوركا ثلاثية متميزة من التراجيديا الشعبية في السنوات القليلة التي سبقت وفاته المبكرة: «عرس الدم» ١٩٣٣ و«يرما» ١٩٣٤ و«بيت برناردا البا» ١٩٣٦ لقد منحت هذه المسرحيات سمات فريدة من الرمزية والطقسية للمسرح الاسباني لم تكن لتنبثق الا من المجتمع الريفي لجنوب اسبانيا. انها تحمل سمات الأغنية الشعبية الاندلسية. ومثلما قدم لوركا روح الحياة الاسبانية في شعره قدمها ايضاً في مسرحه.

كان لوركا موسيقيا ورساماً موهوباً إضافة لكونه شاعر غنائي وكأنه المؤلف المسرحي الذي ولد كي يعطي حياة مسرحية لنظريات آبيا وكريغ، تلك النظريات التي قالت بأن على كل الفنون ان تتواجد في فن الدراما. ومنذ البداية كان عمله تجريبيا عن قصد. وبالتحديد لا يمكن عزل غنائيته عن كتابته المسرحية. ان شكل مسرحه مقولب بشكل موسيقي حيث تترابط الرقصات بالاغنيات في مشاهده بطريقة تجعلها احياناً أشبه بالأوبرا منها بالمسرح. وفي مجال الخصائص البصرية للخلفية والديكور والاضاءة، كان لابد لشعر الإضاءة واللون الرمزيين من ان ينطقا. فمثلاً تبدأ «عرس الدم» من غرفة صفراء، بيت العريس، ثم تنتقل الى غرفة ملونة بلون زهري، بيت يوناردو، وبعدها الى كهف العروس الذي نجد فيه صليبا من الورودالزهرية

اللون وربطات زهرية لشد الستائر. وخارج الكهف تكون الخلفية بظلال زرقاء قاتمة وشاحبة مع اشجار شوكية ضخمة مظللة باللون الفضي. وفي مشهد الكارثة النهائي، هناك مسكن بسيط بأقواس وجدران كلها باللون الأبيض لتنقل «الاحساس الشعائري في كنيسة». وتضيف الإرشادات المسرحية: «ينبغي الا يكون هناك أي أثر للرمادي، ولا حتى مجرد ظل، ولو .ن ضرورياً للرسم المنظوري. ان ما تتميز به هذه المسرحية من سمات بصرية ولفظية يوحي بدراما شعرية أكثر قيمة من كل ما قدمه ييتس واليوت.

تظهر مسرحيات لوركا تعاطفاً كبيراً تجاه المرأة الاسبانية. كما ان شعره يعطي شخصياته النسائية قوة بدائية تجعلها اعظم مما هي في الواقع. اضف الى ذلك السودا وية الطاغية والعنصر القدري في بطلاته بشكل يلغي اي بصيص أمل للمستقبل أو أمل بمغفرة ربانية. ومن الواضح ان معايير الواقعية السيكولوجية لا تنطبق عليهن بدقة: إنهن خاضعات لقوانين الرمزية. وينتج عن ذلك ان تلك الشخصيات اللامرئية على الخشبة والتي نحس بوجودها بقوة في جميع مسرحيات لوركا تتمتع بمزايا رمزية أعظم.

وان شخصية بيب ايل رومانو، الشخصية المذكرة اللامرئية في مسرحية «بيت برناردا البا» ذات الشخصيات الانثوية مثال بارز على هذه الممارسة.

وسرعان ما تخلى لوركا في حياته الفنية القصيرة عن التقاليد السريالية، علما بان بعض المشاهد القصيرة التي كتبت بين عام ١٩٢٩ و١٩٣٠ ظلت تظهر اهتمامه السابق بها. وهذا ما يبدو في مسرحية «لو مرت خمس سنوات» اضافة الى بعض المقاطع من «الجمهور». وهي تقدم اشخاصا من عالم الخيال (فانتازيا) يرددون سطوراً غير متماسكة من «الكتابة الآلية» كما يزخر الحدث بالصور العنيفة المشبعة بالدم. ومن المشكوك فيه ان يكون لوركا قصد انتاج مثل هذه المادة لأنه سرعان ما عاد الى مسرح يضرب جذوره عميقاً في ارض الواقع دون ان يكون واقعياً بشكل كامل.

ان مسرحية «عرس الدم» تقوم على واقعة مأخوذة من الحياة الفلاحية كان لوركا قد قرأها في جريدة. وقعت تلك الحادثة في ميناء الميريا الجنوبي.

وهي تعالج النزاعات العائلية والغيرة عند الذكور واختطاف عروس ليلة زفافها وما يتبع ذلك من مآسي. ومع ذلك فانها ليست وثائقية بأي شكل من الأشكال، وان كانت الى حد ما متأثرة بالمسرحية التراجيدية الفلاحية الأيرلندية «مسافرون الى البحر». للمؤلف ج. م سينج بما فيها من تألق شعري وطقسية شديدة. ترتقي «عرس الدم» الى مستوى الفانتازيا الشعرية الى ان تختلط، في الفصل الثالث، الصور المعنوية المجسدة، وبحرية، مع شخصيات حقيقية من لحم ودم. وهكذا يلتقي ثلاثة حطابين مشؤومين في الغابة بالقمر في هيئة حطاب شاب مجلل بزرقة مشرقة. ويدخل الموت بهيئة عجوز متسولة بمعطف اسود:

تسمع آلتا كمان، وفجأة
تسمع صرختان عاليتان
تصمان الآذان اتضعا حدا لموسيقا
آلتي الكمان. ومع الصرخة الثانية
تظهر المتسولة وتقف مولية ظهرها
للجمهور. تفتح معطفها وتقف في منتصف
الخشبة كطائر عملاق بجناحين ضخمين

المتسولة تدل العريس على غريمه وبالتالي الى حتفه في الوقت الذي تقوم فيه فتاتان بلباس ازرق غامق بحياكة خيوط من الصوف الأحمر رمز الدم والموت والحزن. ومن خلال هذه الوسائل تصبح الطبيعة ذاتها شخصية لا تقل استقلالية عن الأدوار الأساسية التي حددت ببساطة كالأم والعريس والعروس الخ... قام لوركا باخراج اول عرض لهذه المسرحية على مسرح بياتريز في مدريد وقدمته فرقة جوزفينا ديازدي أرتيغاس فاستقبل بحماس.

قدمت مسرحية «يرما» في مدريد لأول مرة وقامت بدورها مرغريتا خيرغو. وعنوانها يعني «العاقر» كما انه اسم زوجة رجل عنين يدعي خوان. تمر خمس سنوات من الزواج دون ان تنجب الطفل الذي تتوق له فيزداد انجذابها للراعي الشاب المكتمل الرجولة، فيكتور. وبعد رقصة خصب غنية

بالحركة من اختراعها هي، تخنق خوان. تبدو المسرحية في مظهرها واقعية من حيث اهتمامها بعقل وروح يرما ودراستها الجانب النفسي في سعيها للأمومة، وفي التعاسة التي يولدها هذا الاحباط. كما ان الأفكار الخاطئة حول الشرف والإخلاص تخضع للنقد بشيء من السخرية الكوميدية الممزوجة بنظرة كئيبة تناسب رؤية المسرحية المأساوية للقوى الإجتماعية. الا ان المسرحية، في الواقع، لا تعدو كونها أثراً أقل شاعرية من «عرس الدم».

وضع لوركا عنواناً ثانوياً لمسرحية «يرما» هو، «قصيدة مأساوية» وهي مؤلفة من سلسلة من المشاهد الرمزية. تبدأ بالايماء، وموضوعها حلم يرما براعٍ يأتيها بطفل في لباس أبيض. وبهذا الشكل يضفي عليها مسحة دينية منذ البداية. وحين يخرج الراعي، تغمر الخشبة بضوء صباح ربيعي ساطع وتصبح عاطفة الامومة عند يرما موضوع غناء كورس من الغاسلات الريفيات اللواتي يغسلن ملابسهن عندجدول جبلي. تؤدي رقصتها مع بداية الليل امام ضريح «عالٍ» في الجبال، ويتكون هذا المشهد من نساء يحملن شموعا وفتيات يركضن عبر الخشبة وبايديهن أكاليل كبيرة. ومع تزايد صوت أجراس الخيول يدخل شكلان بشريان يمثلان عنصري الذكورة والأنوثة ويحمل كل منهما قناعاً كبيراً «على درجة عالية من الجمال، يعطي احساسا بطهر الأرض». تلك هي الميزة الرائعة في مسرحية مدهشة ببساطتها ومع ذلك تقدم بيانا شاعريا مؤثراً عن الحياة المليئة بالكمال وعن الدور الطبيعي للمرأة.

حاول لوركا عن عمد ان يحدّ من العنصر الغنائي في اكثر مسرحياته شهرة «بيت برناردا البا» النثرية التي كتبها قبل وفاته مباشرة في عام ١٩٣٦ كان يقول عنها «مسرحية عن النساء في قرى اسبانيا»، وأعلن انه ارادها «وثيقة فوتوغرافية»< ولكن اذا كانت غنية بالظرف الواقعي والتوتر العصبي الواقعي، فهي بعيدة عن ان تكون مسرحية واقعية. خمس فتيات مكبوتات تحكمهن أم مستبدة أرملة تمثل اكثر ما في المجتمع الريفي الاسباني من القيم البائدة- على هؤلاء الفتيات ان يعشن ثماني سنوات حداد بعد موت والدهن «فترة تسحق قلوبهن» وهكذا تغلق الباب عليهن ليبدأ صراع الطبيعة الضاري

حين تتحرك في كل منهن الرغبة الجنسية باتجاه بيب آيل رومانو اللامرئي ، تأتي الكارثة حين تمضي أضغرهن، آدلا ، ليلة مع بيب ثم تشنق نفسها لا يمانها بان أمها قتلته نتيجة لذلك . وبسخرية مريرة تأمر برناردا بأن تُكفن آدلا كعذراء قبل الدفن .

يقول احد اصدقاء لوركا ، ادولفو سالازار إنه سمعه يقرأ المسرحية . بصوت عال ، ويضيف انه كلما كان ينهي مقطعاً يصرخ «ولا قطرة من الشعر . فقط الحقيقة والواقعية» . كان لوركا مقتنعاً بانه قدم تراجيديا موضوعية رزينة . وعلى كل حال يصح القول بان «برناردا البا» ، من بين جميع مسرحياته ، تقدم الشخصيات الأكثر تميزاً بواقعيتها ، كما ان آثار الدراما الشعرية موجودة في كل جزء منها ، ومنذ البداية ، يترسخ مزاج المسرحية الكئيب ، المتعلق بالعفة المرتبطة باسم عائلة ألبا ، من خلال ما يجسده بصريا سجن عارٍ ، على شكل «غرفة بيضاء جداً في بيت برناردا البا» .

وعندما ترتفع الستارة تكشف عن خشبة فارغة مليئة «بالصمت العميق المعبر» لا يعكره سوى اصوات اجراس تسمع من بعيد . لقد وضع بياض الخلفية العذري الثلجي مقابل الشال الأسود ، ولباس الحداد الذي تلبسه النساء في الوقت الذي يعملن في خياطة ملاءة كتانية بيضاء . وقد تم الإيحاء بجو الاندفاع الجنسي من خلال الأصوات التي يصدرها حصان فحل يضرب الأرض بلا توقف في مربطه الى ان تأمر برناردا بافلاته- ولكن بعد وضع المهرات في الزريبة المغلقة . ان الجدة العجوز ذات الثمانين عاماً ، ماريا جوزيفا ، مصابة بالجنون نتيجة سنوات الحب اللامتكافيء ، وهي بهذا الشكل صورة دائمة الحضور لما يمكن ان تؤول اليه حالة برناردا او أي من بناتها ، وهكذا تمتلي ء المسرحية بالعناصر الرمزية التي تكوّن جزءاً اساسياً منها ، وكل من هذه العناصر يشير بشكل متواصل لفكرتها التي تزداد وضوحاً ، وهي حول شخصية المرأة الاسبانية والحياة البيتية في اسبانيا .
لأسباب سياسية ظلت مسرحية «بيت برنادرا البا» حتى عام ١٩٤٥ دون عرض ، ومع ذلك لم تقدم في اسبانيا وانما على تياترو أفينيدا في بوينس آيرس من قبل مارغريتا خيرغو وفرقتها .

كان غارسيا لوركا يهتم بالمسرح منذ طفولته، وفي عام ١٩٣١ خطي بمعونة مالية حكومية لتأسيس فرقته الطلابية المتجولة في مدريد، المسرح الجامعي الذي سماه «البراكة» لأنه محمول على عربة معدلة. وقد كان هذا احد مشروعين أريد بواسطتهما تقديم مسرح نظيف للمناطق الريفية في اسبانيا وامريكا الجنوبية. كان لوركا الرجل المناسب لمثل هذا المسرح، كتابة واخراجاً. فاضافة لخبرته بالريف الاسباني، كان يحمل مثلا رفيعة. كان عليه ان يلقي جانبا بالتقاليد القديمة، ويكيف كل عرض حسب الجمهور المعني. ففي كلمة القاها بعد افتتاح «يرما» أكد بأن:

(المسرح الذي لا يتحسس الحافز الاجتماعي والحافز التاريخي والدراما الخاصة بشعبها، ويضع يده على اللون الحقيقي لبيئته وروحها بما فيها من بسمة او دموع، لا يحق له ان يسمي نفسه مسرحا).

ومن خلال ردة الفعل المألوفة على المسرح التجاري، تولد لديه الايمان بأن على الخشبة واجب تؤديه:

«يجب على المسرح ان يفرض ذاته على الجمهور، لا ان يفرض الجمهور ذاته على المسرح» ولا حاجة للتذكير بانه قدم من خلال مسرحياته مستوى يصعب على الكثيرين بلوغه.

أن نوعية الكتابة المسرحية التي قدمها لوركا وتألق خياله الذي لا يرقى اليه الشك، أغرت المخرجين في كل مكان من أوربا. وحتى في امريكا، حاولت فرقة بيك تقديم اعماله على مسرحها «المسرح الحي» بعد مرور فترة على انتهاء الحركة الرمزية الاساسية. الا ان اهتمام هذه المسرحيات بقسوة وتعصب الأعراف السلوكية الاسبانية، ومزيجها الفريد من الشرف والاعتزاز مع التعصب الأعمى الزائف، جعل تقديمها خارج اسبانيا وامريكا الجنوبية امراً متعذراً. وهكذا ربما تكون هذه المادة المشحونة بروح لوركا الشديدة الحساسية والطقسية الشعرية قابلة للمعالجة بشكل مقنع من قبل الممثلين الاسبان امام جمهور اسباني فقط.

١٣- الأسلبة في فرنسا

كوبو ومابعد

«نوح» ١٩٣١«حرب طروادة لن تقع» ١٩٣٥

من المتعارف عليه بشكل واسع ان المسرح الفرنسي مسرح كلمة لا مسرح مَشاهد، يُعنى بالمؤلف لا الوسيط (المسرح). اما بالنسبة لجان فيلار فيعتبر النصف الأول من القرن العشرين في باريس عصر المخرجين الكبار اكثر مما هو عصر المؤلفين المسرحيين الكبار. كان هذا هو الزمن الذي أثبت فيه المخرج الفرنسي قدرة على تفسير النص تفوق قدرة الناقد ذاته. ولم يكن المسرح السائد بعد المسرح الحر لانطوان هو مسرح لونييه-بو (الأوفر). وإنما مسرح الضفة اليسرى(*)، الصغير في ري دي فيوكولومبييه. كان هذ المسرح يتسع لأقل من اربعمائة مشاهد، وقد افتتح في عام ١٩١٣ حيث عمل سبعة اسابيع فقط بادارة جاك كوبو (١٨٧٩-١٩٤٩). كان كوبو واحداً من تلامذه آبيا الذي كتب له كلمات رائعة عن (كاتدرائية المستقبل). ان كوبو هو الذي اعاد للمسرح الفرنسي انضباطه «الكلاسيكي» السابق في اسلوب الأداء كرد على السذاجة الفنية في الطبيعية والحداثة في الرمزية. وفي الوقت الذي كان يعمل فيه المتمردون الشباب على تقديم اخر الحيل من اي شكل كانت للجمهور، اختار كوبو مسرحية اليزابيثيه اقل شأنا هي «امرأة يقتلها اللطف» للكاتب توماس هيوود، ثم اتبعها بالاعمال الكلاسيكية لشكسبير مثل «الليلة الثانية عشرة» و«حكايا الشتاء» و«كما تحب» و«جعجعة بلا طين»، وحين اراد تقديم مسرحيات فرنسية اعتمد كوبو في ريبورتواره بشكل رئيسي على مسرحيات موليير، وخصوصاً تلك المكتوبة بأسلوب

(*)ـ الضفة اليسرى، المنطقة البوهيمية من باريس والواقعة على الضفة اليسرى من نهر السين. . .

رفيع يميز اعمال الفارس الكلاسيكية الفرنسية مثل «غيرة الباربونيه» و«الحبيب الطبيب»، و«مقالب سكابان» و«البخيل» و«كاره البشر»، ثم اتبع موليير بما ريفو، ميسيه وميريمي. اعتمد عمل كوبو على الاهتمام الشديد بالتدريبات ودراسة هذه الاعمال الكلاسيكية بدقة، وكان يتوقع ان تشاركه فرقته هذا الحماس والتفاني.

وبالاعتماد على مثل هذه الوسائل قدم كوبو لفناني المسرح اللاحقين نموذجاً يُقتدى به في خدمة الدراما. واضافة لذلك أسهم موسمان (١٩١٧-١٩١٩) من العروض على مسرح غاريك في نيويورك خلال الحرب العالمية الاولى، وبناء على طلب الحكومة الفرنسية، بعمق في نشر افكار كوبو خارج باريس.

وحين كان في باريس، جرب كوبو نموذجا من الخشبة شبيها من حيث الشكل، بالمنصة الاليزابيثية، وهي ما يدعى بالخشبة «الاسفينيه». وعند عودته الى مسرح فيوكولومبييه في عام ١٩٢٠ اعاد بناء خشبته لا كنسخة مطابقة للخشبة الاليزابيثيه وانما كنموذج حديث مماثل لها صمم ليكون متعدد الاغراض بعدة مناطق للتمثيل. لقد كانت خشبة مفتوحة بدون عقد فتحة المنصة الامامية او اضواء المقدمة او ستارة امامية تحد من عمقها. كان على الجمهور ان يشعر انه موجود مع الممثلين في الغرفة نفسها، لا امام لوحة. وخلف هذه المنصة الامامية، في الوسط، اقيمت منصة بسيطة جدا وراءها رواق وخشبة داخلية ودرج. تلك هي المنصة المعروفة ب«المنصة العارية» لمسرح فيوكولومبييه التي دعا اليها كوبو في نهاية بيانه عام ١٩١٣ الذي بدا وكأنه دعوة لحمل السلاح:

«فلتكن لدينا خشبة عارية في العروض الجديدة» ولكي تفسح جدرانها العارية مجالاً للمؤثرات الضوئية، اعتمدت هذه الخشبة في تكوينها على الخصائص المعمارية. وقد رسم كوبو الأرضية على شكل خطوط هندسية ليقطع الطريق على اي انطباع طبيعي. عرف هذا المسرح بأنه اول صالة

عرض تمثيلية في العالم الحديث. ومع ان كوبو ازال فيما بعد الوحدة المعمارية المكونة من الرواق باعتبارها غير عملية فان فيوكولومبييه كان مقدمة لتطورات جديدة مذهلة وصحية في فن المسرح.

كان كوبو انساناً مثقفاً وفناناً مرهفاً وواحداً من مؤسسي مجلة لانوفل روفي فرانسيز، ان رغبته في العودة الى الأعمال الكلاسيكية وحاجته للعمل على خشبة عارية تنبعان من مصدر واحد:

كلاهما تظهران ذاك النوع من الانضباط الذي اعتبره ضرورياً للمسرح الحديث، فقد ضمن للنص احتراماً كاملاً غير مألوف من خلال عروضه الى درجة اتهامه بالحرفية. كان في هجومه يركز على المسرح التجاري (البولفار) وقد استعاض عن المشاهد التزيينية بأقصى درجة من البساطة والوضوح في توضيب الخشبة وهو يرمي الى الإيحاء الوظيفي لا الصورة الفوتوغرافية. «ان شجرة واحدة تنوب عن غابة، وعموداً واحداً يمثل معبداً». بحث كوبو عن الأسلوب والايقاع المناسبين بدقة لأية مسرحية قدمها من خلال الصوت والحركة والإيماءة وبهذا الشكل كان يتقصد الابتعاد عن اية مدرسة محددة في التأليف المسرحي او تبنّي صيغة ما كأسلوب وحيد في التمثيل. وهذه سياسة كادت تعرض حياة الفرقة للمخاطر حالما استنفذت جانب الحداثة في عملها.

كتب كوبو باسهاب عن المعالجة المناسبة لاعمال موليير على الخشبة وهاجم طريقة الكوميدي فرانسيز التي اعتقد انها أفقدت الأعمال الكوميدية الكبيرة شعبيتها من خلال ادائها بنبرات وايماءات تعتمد بشكل كبير على تقاليد متكلسة افقدتها حيويتها.

كوبو ينصح بالانتباه الى صوت موليير ذاته الى «هذا التناغم البسيط» وتجنب كل التراكمات التي كونتها الاعمال على الخشبة باعتبارها لا تمت لروح الكلمات بصلة. وكان يرى ان يستمد معنى رقصات المسرحية من النص فقط. وبالفعل استطاع كوبو ان يعيد لموليير مكانته بدرجة اكبر من الأصالة على مسرح الفيوكولومبييه، واخيراً على الكوميدي فرانسيز ذاته،

الا ان الرأي القائل باعطاء الأهمية الأكبر للمؤلف المسرحي في المسرح أصبح موضع سخرية بشكل من الأشكال حين اسفرت النتيجة النهائية عن ازدياد اهمية المخرج.

بين عامي ١٩٢٠ و١٩٢٤ قدم كوبو المكان المناسب للأعمال الكلاسيكية ولعدد من المؤلفين المسرحيين الجدد دون ان يبرز اي اسم متميز. عندئذ، وفي ذروة نجاحه، ترك مسرح الفيوكولومبييه وابتعد مع فرقته الى برنار فير جلس، وهي قرية في بورغندي ليؤسس مدرسة للممثلين. وفي كل يوم كان اعضاء هذه الفرقة، «لي موبيو» كما لقبت يتدربون على المبارزة بالسيف والرقص والرياضة الجمبازية، ثم يرتجلون بعض الحركات الايمائية حول موضوع يختارونه. في احدى المراحل قاموا بتدريبات على احدى مسرحيات النو ومسرحية هزلية من الكوميديا الارتجالية (كوميديا ديلارتي). واعتماداً على هذه الطرق، توقع كوبو ان يتخلص من نظام النجومية ليخلق فريقاً حقيقياً. فقد كان يُعنى بتدريب اجسام الممثلين قدر عنايته بعقولهم، ويؤكد على المهارات الأساسية التي تعتمد على الحركة والايماءة في التمثيل. كان مثله الأعلى هو تقديم عرض من خلال اكتشاف الشكل والايقاع الضمني للمسرحية. وفي عام ١٩٢٧ طلب اهالي قرية نوي سان جورج من كوبو إحياء احتفالات موسم جني الخمور عندهم من خلال التمثيل الصامت والغناء، فجاءت مساهمته بارتجال مشاهد من الحياة الحقيقية لمنتجي الخمور المحليين. لقد قدمت الفرقة، في عرض يعتبر الآن اسطورياً، حياة مزارعي الكرمة أمام الجموع المبتهجة من القرويين. ومن الممكن القول بأن اسلوباً جديداً في المسرح قد ولد في تلك المناسبة الخاصة. استمرت تلك التجربة حتى عام ١٩٢٩ وأخيراً حلت الفرقة حين فضل كوبو التدريب على الأخراج. وفي هذه الأيام يواجه المخرج الانكليزي بيتر بروك نفس المأزق الذي يجعله يخسر جمهوره. ومع ذلك استمر عمل كوبو المتفاني بواسطة اولئك الذين تدربوا على يده او حتى الذين لم يأخذوا عنه كما هو الحال مع

جورج ديفاين من فرقة الخشبة الانكليزية حين لمس قوة الانضباط عند كوبو من خلال صداقته لأحد تلامذته مايكل سان دينيس. كان اتباع كوبو المقربون من كبار المخرجين الممثلين الذين كونوا ما سمي «مجموعة الأربعة» وهم: دولان، جوفيه، بيتوييف وباتي. أولئك هم الأربعة الذين حددوا، الى درجة كبيرة، اتجاه المسرح الفرنسي بين الحربين.

في عام ١٩٢١، انطلق شارل دولان (١٨٨٥-١٩٤٩) ليكون فرقة تجريبية خاصة به، هي الأتيلية التي عملت على الخشبة الدائرية الصغيرة لمسرح مونمارتر. وعلى الرغم من فقره واعتلال صحته، تغلب دولان على المصاعب في ادارة مسرحه حتى عام ١٩٣٢ حيث خلفه اندريه بارساك (١٩٠٩-١٩٧٣). كان دولان يرفض المسرحيات الواقعية باعتبارها غير طبيعية نهائياً للمسرح كوسيط، ليقدم تلك التي تألقت بما احتوته من عنصر المرح الظاهر والهجاء النابض بالحياة مثل مسرحية كالديرون «الحياة حلم» وبن جونسون «فولبوني» (الثعلب) وبيرانديللو«لكل طريقته» و«لذة الامانة» التي كانت اول ما قدمه دولان في باريس. وفي سنوات لاحقة، كان هو أول من قدم معظم أعمال سالاكرو وآشار و أنوي وسارتر للجمهور، وكلهم مؤلفون مسرحيون تمردوا على الطبيعية بشكل أو بآخر، ومن الجدير بالذكر ان آرتو كان واحداً من تلامذته.

«ليس المسرح مكاناً للتأمل وانما للخيال» كما قال دولان. كان الهدف من هذاالنوع من التدريب لممثليه هو انتشالهم من وحل التقاليد الواقعية بجعلهم يرتجلون على طريقة الكوميديا ديلارتي. والغريب في الأمز هو تلك السرعة التي استطاع بها، في تلك الأعوام، ذاك النموذج من التهريج المبتذل تأكيد حقه الطبيعي في العودة الى المسرح.

كان لونييه-بو اول من قدم اعمال أرمان سالاكرو (١٨٩٩) رغم انه (أي سالاكرو) عمل مع دولان لفترة طويلة. كتب سالاكرو بغزارة في الاتجاه السريالي، كما قدم مواضيع وجودية لا تخلو من بعض التحريفات

البيراندياليه (بيرانديللو). ان افضل اعماله المعروفة «المرأة المجهولة من آراس» ١٩٣٥ تقدم حياة رجل في لحظة انتحاره ثم تستعرض قصة حياته في ثلاثة فصول تقدم بأسلوب السرد العكسي على طريقة السينما الانطباعية لتمزج على الخشبة ما هو ميت بما هو حي. كان سالاكرو يستمتع بابتكار الألعاب المسرحية والأساليب الاستعراضية والتلاعب اللامنطقي بالزمان والمكان اضافة للاستفادة من عناصر المحاكاة التهكمية والبيرليسك. انه المؤلف المسرحي الذي يريده المخرج والذي يسعى لعرض بسيط وتطلعات جريئة ولذلك كان دولان المخرج المناسب له.

ومثل دولان، تابع لويس جوفييه (١٨٨٧-١٩٥١) الاقتداء باسلوب كوبو على طريقته الخاصة. فبعد عام ١٩٢٢ تناوب العروض على مسرح كوميدي الشانزيليزيه مع بيتوييف. كان جوفييه يسعى ايضاً لتحرير الخشبة من الواقعية، ففي عام ١٩٥٣ ذكر الناقد الانكليزي هارولد هوبسون ان احتقاره للواقعية كان موقفاً مشتركاً في المسرح الفرنسي لأن شخصيات الكوميديا الحديثة، في كل مكان، اصبحت تضغط على أجراس غير موجودة، وتتوجه بحديثها الى الجمهور بدلاً من توجهها الى بعضها بعض.

احرز جوفيه نجاحاً مبكراً من خلال هزلية جول رومان الشعبية «دكتور كنوك» ١٩٢٣ التي قام هو باخراجها والدور الرئيسي فيها. تتكلم هذه المسرحية عن كيفية انتشار الذعر في احدى المدن خوفا من المرض، وقد اخرجت بطريقة موليير المؤسلبة. وضع الممثلون امام لوحة خلفية بسيطة من القماش الأسود رسمت بشكل يستبعد اي ايحاء واقعي، واستمر جوفيه بلعب دور الطبيب المدعي كنوك بحس كوميدي رفيع لمدة خمس وعشرين سنة، لقد استمد قدرته الخاصة من تقديم اعمال موليير، فقدم عرضين متميزين «مدرسة الزوجات» ١٩٣٦ و«دون جوان» ١٩٤٨. وقد صمم ديكور المسرحية الاولى باسلوب عصري على طريقة كريستيان بيرار مع خمس ثريات فخمة من ايام لويس الرابع عشر معلقة تذكرنا بالصالون الفخم

الذي عرضت فيه المسرحية لأول مرة في القرن السابع عشر، وفي عام ١٩٣٤ انتقل جوفيه الى مسرح الأثينيه ليخرج ويمثل معظم مسرحيات جيرودو كما كتبت مبتدئاً ب«أمفتريون ٣٨». لقد تضافر جهد المخرج والمؤلف بشكل اضفى الكمال على هذا الأسلوب المتميز. ومثل كوبو، كان جوفيه يعتقد ان المسرحية الجيدة تحوي سر نجاح عرضها في ذاتها، ولذلك فان المخرج الفني، كما يقول جوفيه، ليس مهنة وانما حالة جاهزة دوماً للتكيف مع المتطلبات الجديدة.

كتب جان جيرودو (١٨٨٢-١٩٤٤) في لامبرمبتي دوباري «ان المسرح عمل محبة- انه حاجة للتواصل والمشاركة» ربما كان جيرودو كدبلوماسي وصحفي وروائي ومؤلف مسرحي افضل مسرحي بين الحربين ترسخت سمعته من خلال « امفتريون ٣٨» ١٩٢٩ و«حرب طرواده لن تقع او النمر على الأبواب » ١٩٣٥ و«الكترا» ١٩٣٧ و«اوندين» ١٩٣٩. وبعد وفاته في عام ١٩٤٥ قدمت مسرحيته «مجنونة شايو» فلقيت ترحيباً واسعاً لما فيها من الهجاء الاجتماعي. في هذه المسرحية، تدافع المرأة المجنونة عن الفقراء في وجه الأغنياء. لقد تطور مالدى جيرودو من دعابة وجمال واقتصاد من خلال نوع الأداء الذي كان يمارسه جوفيه وفوقته. وبالاعتماد المتكرر على الأسطورة الاغريقية واكتشاف نقاط ساخرة مشتركة مع المواضيع العصرية، كّون طريقة مسرحية قريبة من الفانتازيا التي لا يمكن معها توقع آية واقعية، في حين ان انطباعية بسيطة في الاخراج والتمثيل تكسب المسرحية قوة وتأثيراً.

اختار جيرودو في «حرب طروادةلن تقع» اللحظة التالية لاغتصاب هيلين والسابقة لاعلان الحرب في القصة الهوميرية. وعلى الرغم من كل ما استطاع هيكتور القيام به لتفادي الصراع عن طريق اقناع باريس وهيلين وبريام بالتعقل ولو بتعريض نفسه لاهانة الاغريقيين واقتراح المبارزة على أوليسيس بنفسه، رغم كل ذلك ينطلق الحدث بشكل حتمي الى الكارثة حين يؤدي حادث عرضي تافه وسخيف الى اثارة غضب هيكتور وسريان مفعول

القدر. يستخدم جيرودو الأسطورة لاعطاء مسرحيته شكلها مستفيداً من اي تعديل على الأصل او اية مغالطة تاريخية حديثة يمكن ان تساهم بشكل تلقائي في تأكيد مضمون المسرحية. والأسطورة ايضاً تضيف بعداً جمالياً للموضوع كما تمنحه الأسلبة المناسبة لطرحه على شكل تراث مسرحي. ومن خلال هذه الممارسة، استطاع جيرودو وكوكتو اعطاء مثل يحتذى في الطريقة والأسلوب استفاد منه كل من أونيل واليوت وأنوي وسارتر وكل من استفاد من الأسطورة الاغريقية على الخشبة الحديثة.

ترك جورج بيتوييف (١٨٨٦-١٩٣٩) الروسي المولد مسرح الشانزيليزية مع زوجته الممثلة لولا ميلا (١٨٩٦-١٩٥١) بحثا عن أسلوب تجريدي مثير في الاخراج على مسرح الفنون بعد عام ١٩٢٤. بعد ذلك انتقل الاثنان الى مسرح الماتوران عام ١٩٣٤ حيث عملا لعدة سنوات. ومن اجل عرض مسرحية وايلد «سالومي»، عمل بيتوييف على بعث بعض الأفكار الأساسية الضرورية لاخراجها رمزياً. فقد غطي الجدران وفرش أرض الخشبة بمخمل اسود، وكان لباس الشخصيات ملوناً بشكل يرمز الى ما تحمله من مشاعر، فالاحمر الفاقع والاصفر يشيران الى الرغبة القوية، وقد مثل العقل والتأمل بالوان اكثر هدوءا. وفي مسرحية الحلم المروعة لمؤلفها هنري رينيه لينورمان «آكل الأحلام» ١٩٢٢ تم الإيحاء بالاماكن باستخدام اشرطة ملونة: فالأخضر يشير للبحر، وصدفة وردية لمخدع السيدة واللون الأحمر للصحراء. وقد نقل فكرة مسرحية بيرانديللو «هنري الرابع» من خلال عرضها بديكور من الكرتون الرقيق الذي بدأ بالتصدع حالما بدأ عقل هنري بالانهيار الى ان حاول اسناده بنفسه في حالة ذعر، وقد اخرج بيتوييف اول عرض لمسرحية كوكتو «اورفيه» في عام ١٩٢٦ ومسرحية غيد «اوديب» عام ١٩٣٢. كما يعود الفضل للزوجين بيتوييف في تقديم اول مسرحيتين لجان أنوي وهما «مسافر بلا امتعة» ١٩٣٧ و«المتوحشة» ١٩٣٨. لقد كانت الصلات الجمالية بين هذين العلمين السرياليين سريعة الظهور من خلال طريقةِ العرض المؤسلبة.

نظم غاستون باتي (١٨٨٥-١٩٥٢) فرقته الخاصة دولا شيمير عام ١٩٢١ . وفي عام ١٩٣٠ بدأ بادارة مسرحه الخاص، مسرح مونبارس. الا انه أظهر التزاماً أقل من معاصريه بكوبو كأحد اتباعه لأنه، خشية ان يتهم بالحرفية الزائدة، تمادى في الاعتماد على الأداء الصامت واللون والضوء والصوت في عروضه التي جاءت تزيينيه تهتم بفخامة المشاهد على غرار اعمال القرن التاسع عشر مع التخفيف من اهمية الكلمة المكتوبة في النص.

كان مايكل سان- دنيس (١٨٩٧-١٩٧١) هو الذي قدم الدليل على الأهمية الاسلوبية للحركة الفرنسية. وكوبو هو عم سان- دنيس وهكذا عملا معاً على مسرح فيوكولومبييه بعد عام ١٩١٩ . ومنذ عام ١٩٣١ حتى ١٩٣٥ كان سان- دنيس يدير فرقته الخاصة، فرقة دي كانز مستخدماً الأسلوب الغنائي والايماء الشرقي الطابع. وبالتعاون مع اندريه بارساك، اعاد بناء خشبته بشكل مماثل لفيوكولومبييه في ستوديو احد مسارح ضاحية سيفرز. ومرة اخرى كان الهدف من ذلك هو استئصال أي أثر للوهم الواقعي معتقداً ان الخشبة العارية ستضمن ظهور احداث المسرحية وكأنها تجري في نفس الغرفة التي يكون فيها المشاهد، وبهذا الشكل يصبح الممثلون مجبرين على تقديم عروض بسيطة وصادقة. كان السقف وجدران الخشبة مرئية بشكل كامل يظهر جهاز الاضاءة والحبال واشياء اخرى لا يجوز ذكرها تتعلق بحياة الممثلين الخاصة، وأعمدة مكونة من خلفية معمارية دائمة. وفي حدى المناسبات فكرسان- دنيس بالقيام بالخطوة الأخيرة المتمثلة بتقديم العروض في صالة واغرام على حلبة مصارعة.

حين قدم سان- دنيس مسرحية أوبي «معركة المارن» ١٩٣١ على خشبة عارية بشكل فعلي، كتب الناقد اللندني جيمس أغيت يصف قدرة قلة من الممثلين على اثارة خيال الجمهور في بداية المسرحية:

(لا شيء على الخشبة سوى بعض الستائر التي تغطي جدران المسرح لعارية، كما تتدرج الأرض بشكل مصطنع لتمكن الممثلين من الحركة على

مستويات مختلفة. بعيداً عن الخشبة وعلى مسافة كبيرة فرقة موسيقية عسكرية تعزف. وعلى الجوانب تعبر الجيوش الفرنسية. اننا نراها من خلال عيون خمس او ست فلاحات فرنسيات يلبسن السواد ويتجمعن بالشكل الذي يمكن ان نشاهده في حقول فرنسا او لوحات ميليه. لقد تمكن الممثلون من اعادة خلق مشاعر لا تخص واحداً او اثنين بل معاناة امة بكاملها على خشبة عارية).

كان ذلك مقبولاً لأن طريقة العرض جاءت على درجة من البساطة مكنت فرقة سان- دنيس من الوصول الى أسلوب في التمثيل غاية في التركيز والعذوبة، علما بانه مثل كوبووجوفيه- كان يدرك ان لكل بلد وكل عصر اسلوبه المناسب الذي سماه «واقعه» الخاص. ولا بد من القول في معرض الحديث عن تاريخه ان نجاح فرقة سان- دنيس في لندن شجعه على تأسيس ستوديو مسرح لندن الذي استمر كمدرسة لتدريب الممثلين حتى أوائل الخمسينات من هذا القرن تفخر بأن ما يكل ريد غريف وبيتر اوستينوف كانا في طليعة طلابها.

تعتبر مسرحيات أندريه اوبي (١٨٩٢-١٩٧٥) مدينة، الى درجة كبيرة، بحيوية عروضها لطرق الاخراج عند سان دنيس. لقد انضم أوبي الى فرقة الفيوكولومبييه في عام ١٩٢٩، وكتب مسرحياته وهو يأخذ بعين الاعتبار ممثلين محدّدين. وهكذا كانت مسرحيته عن نوح وفلكه «نوح» ١٩٣١ مناسبة تماماً لمهارات تلك الفرقة. فقد صمم ديكورها بارساك، والأزياء ماري ايلن داستي وقام بالدور الرئيسي فيها بيير فريزناي، كما ظهر سان دنيس بدور الفيل. ان ما تتمتع به هذه المسرحية من سحر بسيط، رغم عمقها المثير للتساؤل يقدم اختباراً لما في خطة كوبو من نقاط ضعف وقوة. يحكي أوبي القصة التوراتية عبر خمسة مشاهد انطباعية تضفي حيوية على المادة من خلال العبارة الفرنسية المعاصرة بشكل قريب مما فعلته مسرحيات الأسرار باللغة العامية في القرون الوسطى. وبهذا الشكل يبني نوح فلكه بثقة ه هو يتحادث مع الاله بكل ارتياح:

الهي . . . نعم يا مولاي هذا أنا.
يؤسفني ان ازعجك مرة اخرى . . .
فهل سأصبح ربانا؟

هذا المشروع يلقى تعاطفاً من كورس الحيوانات يفوق حماس زوجة نوح وأولاده الذين يتركونه حالما يحطون على الأرض. ولكن على الرغم من غموض وصايا الاله واخفاق الطوفان الواضح في كبح آنانية الجنس البشري، يظل نوح متمسكاً بايمانه. وبهذا الشكل تمثل المسرحية عرضا واضحاً لتكرار دورة الحياة، وتبين كيف يتصرف البسطاء من الناس في ظل الظروف القاسية.

لقد صرح أوبي ان تلك المسرحية كتبت كعمل درامي لا أدبي، كمسرحية مصّممة لتخلق حياة «خشبة» وايقاعاً قبل النطق بأي كلام. وعلى خلفية مبسطة- منصة للفلك وسلّم يصل للأرض- يقدم كورسا الحيوانات والأطفال فرصاً طيبة لفرقة سان- دنيس لعرض أدائهم الجماعي، وخصوصاً الإيماء الجماعي عن هطول قطرات المطر، دوران المركب في العاصفة وهبوط الحمامة في الهواء. لقد تميز هذا النوع من المسرح ببساطة واضحة جعلته ممتعاً بشكل هائل، علماً بأنه لم يكن يرمي الى ابعد من ذلك.

بدأ جان لوي بارو (١٩١٠-   ) عمله في المسرح مع دولان على مسرح الأتيليية عام ١٩٣١. وبذلك كان من اتباع كوبو المباشرين. وقد مثل في مسرحية كورنيه «السيد» على مسرح الكوميدي فرانسيز عام ١٩٤٠ حيث انطلقت شهرته من هناك.

وبالاشتراك مع زوجته مادلين رينو، أدار مسرح مارينيه لمدة عشر سنوات امتدت من ١٩٤٦ حتى ١٩٥٦، ثم اصبح مديراً لمسرح فرنسا في الأوديون من عام ١٩٥٩ حتى ١٩٦٨. وكما رأينا، كان بارو مسؤولاً عن بعث العديد من مسرحيات كلوديل المغمورة قبل وفاته (اي كلوديل) في عام ١٩٥٥. وقد مثل بارو نفسه دور رود ريك في مسرحية «حذاء الساتان» عام

١٩٤٣ في عرض دام اكثر من أربع ساعات. كما نجح في القاء المقاطع المتكاملة الطويلة ل«قسمة الظهيرة»، عام ١٩٤٨ وفي عام ١٩٥٣، اخرج «كريستوف كولومب». في ذلك العام كتب هارولد هوبسون عن بارو فوضعه. على رأس قائمة المواهب المسرحية في باريس، بل تجرأ أكثر ليعتبر مسرح مارينيه بما فيه مصمم الديكور كريستان بيرار والممثلين امثال ادويك فويير، بييربراسور، بييربلانشا، جان ديزاييه وجاك داكين افضل مسرح في العالم.

ان بارو فنان متفان يعتبر الفن كما يقال، اسلوب حياة. وقد جعل من فن الأداء الصامت ولغة الايماءة مصدر قوته الخاصة مقتدياً بالفنان الايمائي ايتين ديكرو الذي كان من تلامذة كوبو ايضاً ومستلهما التقاليد الحية للكوميديا الارتجالية. فقد تحدث بارو في كتابه «تأملات جديدة حول المسرح» عن الأيام العديدة التي قضاها في اعداد النسخة الصامته لمسرحية فوكنر «بينما أرقد محتضرة» حين كان يتدرب على الأداء الصامت لعملية ترويض حصان برّي دون استخدام اي شيء يشير الى حضور هذا الحيوان المتخيَّل. وفجأة انتبه الى المرأة التي تقوم بالتنظيفات وهي تستند الى مكنستها وتنظر اليه. وعندئذ قالت «كنت احاول تخمين ما تقوم به طيلة هذه الفترة مع حصانك هذا» كان بارو يروي هذه الحكاية وكأن المرأة سلمته جائزة «ياله من انتصار! ويالها من فرحة!» وفي النهاية كان لهذا التدريب المنظم مردوده المجزي. كان باورويشارك كريغ قناعته بان دور الممثل هو دور دمية خارقة. اي مخلوق له ايقاعات رائعة الوقع يمكن استخدامها في اي نوع من الدراما غير الواقعية.

كان كل من كوبو ودولان وبارو يؤمن بأهمية التدريب على طريقة الكوميديا الارتجالية في الاعداد لتقديم اعمال موليير، كما ان كلا من كوبو وبارو مثل شخصية سكابان لموليير- كان بارو أقرب ما يكون الى المهرج الكوميدي سكابان. وقد ذكر اريك بنتلي ان ذلك العرض تميز بتحقيق التوازن الرائع بين التقاليد والحياة. كان بارو يمثل وسط ديكور صممه بيرار

على شكل مثلثي ودرج على جانبي الخشبة مع جسر يصل بينهما وبيوت مرسومة بشكل مصطنع على الجوانب. وفي هذا الوسط مثّل بارو في عرض «مقالب سكابان» لعام ١٩٥٠ وهو يرتدي خوذة سوداء، فجعله ذلك يظهر سكابان اقرب ما يكون الى الربوط مستفيداً من خصائص جسمه البهلواني المرن الى اقصى درجة، حيث كان «يندفع صعوداً وهبوطاً على السلّم والسيبه، وينزلق على الدرابزين بطريقة يسخر فيها من رجال الحروب ويرقص رقصة الجيغ».

وحين قدم بارو مسرحية راسين «فيدر» عام ١٩٤٣، اكتشف ان هذه المسرحية «كنزمستور» لا ينضب عطاؤه بعد ان «أزيلت عنه طبقات الزيف» التي اضافتها التقاليد. ربما يستحق شكرنا على الجهد المتمثل في كتابه الفريد «تعليقات حول فيدر» منشورات سوي عام ١٩٤٦. وهو مختلف عن اي وصف آخر لعرض كلاسيكي. يتألف الكتاب من ملاحظات تفصيلية عن الخلفية والاضاءة والتمثيل، كما يناقش «الالقاء الملحون» واستخدام الصوت والنطق والايماءة بالشكل الذي تسهم فيه جميع هذه العناصر في خلق قدرة الشاعر ورقته. ان بارو يظهر حساسية شديدة تجاه المشاعر الداخلية للمسرحية.

لم يكن بارو ملتزماً بأية صيغة محددة، ولذلك يتساوى عنده فييدو مع راسين- كما انه صاحب الفضل في اعادة اكتشاف جورج فييدو من خلال تقديم مسرحيته «انتبه الى اميلي» او «اعتن بلولو» كما سميت في نسخة اخرى لنويل كوار. الا ان بارو وان كان يعتمد في عمله على العودة المتكررة الى ماضي المسرح العظيم- سواء الكوميدي او التراجيدي منه- ظل مثل معاصريه يؤمن ان الهدف الاول للمسرح هو خدمة المؤلفين الجدد وتوظيف كل ما تقدمه الخشبة الحديثة من موسيقا ورقص وصور متحركة لخدمتهم. لقد قدمت فرقة بارو عروضاً متميزة لمسرحية سالاكرو «ليالي الغضب» و«مالاتيستا» لمونترلان ومسرحية «التدريب» لأنوي، كما ان اخراجه لمسرحية كافكا «القضية» المقتبسة عن أندريه غيد عام ١٩٤٧ كانت المحك

الفعلي لقدرة بارو على اسلبة الخشبة وحركتها بالشكل المناسب لاعادة خلق الكابوس الذي تستدعيه سريالية هذه الرواية. فقد رأى بنتلي ان ديكور هذه المسرحية عبارة عن «مشهد تحول دائم»:

(منذ اللحظة الأولى لرفع الستارة ترتفع الجدران وتهبط. هناك العديد من الأقواس السوداء العريضة من الغرف الصغيرة المظلمة والرسوم المنظورية المخيفة انه أداء مؤسلب.

الممثلون يشربون من كؤوس فارغة ويكتبون بآلات كاتبة وهمية، ان طول الهاتف الموجود على مكتب جوزيف ك. حوالي ثماني عشر انشا.

وقد استخدُم فن الأداء الصامت لتعزيز هذه الانطباعات. وفي احدى اللحظات يؤدي بارو المشيه الايمائية البطيّئة. وفي لحظة اخرى يبدو وكأنه يركض، الا انه عملياً يدوس على الهواء حيث يرفعه رجلان للأعلى. واحياناً يمسك قبعة ممدودة للأمام بصلابة عبر انتقال طويل من مشهد لآخر.

اعلن بارو- الذي كان صديقاً وتلميذاً لأنطونين آرتو بما في ذلك تصوره عن مسرح فيزيقي- ان مسرح القسوة موجود في هذا العرض وفي نسخته من «غراغنتو وبانتاغرويل(*)»، التي عرضت كمسرحية من ثلاثة فصول بعنوان «رابليه» على حلبة ملاكمة عام ١٩٦٩.

لم تنته بعد قائمة المخرجين الفرنسيين الكبار في القرن العشرين، فهناك فيرمان جيمييه (١٨٦٩-١٩٣٣) الذي أسس المسرح الوطني الشعبي في عام ١٩٢٠ كمحاولة لاستعادة الجمهور الشعبي الى المسرح في فرنسا. وفي عام ١٩٢١ أصبح جان فيلار (١٩١٢-١٩٧١) مديرا للمسرح الوطني الشعبي في قصر كايوه. وظل حتى استقالته في عام ١٩٦٣ يسعى لتقديم مسرحيات عظيمة لكتاب مثل شكسبير وكورنيه وارستوفانيس وبريخت امام اكبر عدد ممكن من الناس بما في ذلك ابناء الطبقة العاملة. كانت هذه السياسة

(*)- بانتا غرويل بطل رواية الكاتب الفرنسي رابليه (١٤٩٤-١٥٥٣) التي تحمل نفس الاسم ويبدو تأثر جاري بشخصية بانتاغرويل ورسم شخصية أوبو الضخم الشره.

القائمة خلف مهرجانات الصيف التي أقامها في افينون والتي افتتحها بمسرحية كورنيه «السيد» عام ١٩٥١ مع جيرار فيليب بدور رودريك. يقف فيليب بعظمة ليلقي خطبة القتال الشهيرة في المشهد الرابع وسط بقعة ضوء تبرز درعه الذهبي الذي تغطيه عباءته الحمراء والوشاح الأزرق بهيئته البطولية التي تكملها النقوش البارزة على قوس النصر. لقد كان فيلار متشدداً يؤمن بعدم جواز تهاون المسرح بالتزاماته تجاه المجتمع.

كان فيلار يطمح لعرض بسيط متقشف يقف ضد كل اشكال الأداء «الرمزي» القائم على الغرور في المسرح وكل المظاهر الداعية الى« الفن للفن. وهو الذي كتب في مقالته الشهيرة «المخرج والمسرحية» بأن المخرج الفرنسي الحديث كان اكثر ابداعاً من المؤلف المسرحي الفرنسي، بل تجرأ ليقول بان راسين سبب الكثير من الضرر للمسرح الفرنسي عندما اشار الى ان زجاجة الحبر هي مصدر الدراما، وان المسرحية تستمد حياتها من الحوار الجيد و«الوعظ» القوي فقط. وبدلاً عن ذلك أخذ فيلار بنظرية أرتو عن الابداع المسرحي القائلة بوجود جذور الدراما في السحر والتعاويذ والموسيقا وما تفعله في المشاعر، وان عليها ان تستفيد من الخشبة كوسيط مادي بلغته الخاصة من رقص وأداء صامت مستقل عن الكلام. مثل أرتو، كان فيلار يبحث عن «شعر الحوايس» القائم على توجه مدرسة كوبو في الارتجال والفنون البلاستيكية في الحركة والايماءة. اعتقد فيلار أنه، بهذا التوجه يعيد للاستجابة الشعبية عنصر الإثارة والفخامة في الدراما دون تكرار قيم الماضي الزائفة. وهكذا يبدو ان الحركة الفرنسية الحديثة، التي بدأت بالحيل الرمزية المعقدة قد أكملت دورتها في بحثها عن البساطة.

* * *

١٤- مسرح القسوة

أرتو وبيتربروك

«مارات - ساد» ١٩٦٥

حتى الآن ما يزال من الصعب تحديد تأثير الشاعر والممثل والمخرج انطونين أرتو (١٨٩٦-١٩٤٨) على المسرح الحديث. فقد أصبح موضع اعجاب ومصدراً لأعمق المؤثرات على الأخراج الطليعي الجديد، لكن أرتو نفسه قد يكون مجرد مظهر لحركة تسير باتجاه المسرح الطقسي الذي كان ممكنا بدونه. والحقيقة هي ان الاعتراف بريادته جاء متأخراً جداً، ولفترة لا تقل عن ثلاثين الى اربعين عاماً، بعد محاولاته المتعسنرة في المسرح السريالي حيث اصبح مفهوماً، وإن يكن من خلال التعابير المغرقة في الغموض على طريقة الصوفيين والحالمين، وهذا ما يستحق منا وقفة اطول. فربما نجد هنا احدى الحالات التي تعمل فيها النظرية على تشويش الممارسة. وهذا التردي ناتج عن الغموض الذي يحيط بكتابة أرتو مما جعل نظريته عرضة لكل انواع سوء التفسير اثناء الممارسة.

مثّل أرتو لكل من لونيبه- بو ودولان وبيتوييف. وحين كان على خلاف مع توجه كوبو، كان اهتمامه منصبا على طرق دولان الارتجالية في التدريب. ومنذ البداية، كان أرتو حاسما في قطع صلته بالواقعية بشكل جعله يزعج معلمه في كتابه «تأملات جديدة حول المسرح». يتحدث بارو عن الفترة التي كان فيها أرتو يقوم بدور الامبراطور شارلمان ويقترب من العرش زاحفاً على يديه ورجليه، فاشار دولان يائساً، بطريقة مترددة الى ان الأداء قد يبدو مؤسلبا أكثر من اللازم. وعندها انتقض أرتو واقفاً وصرخ «أوه! ان كان ما تبغيه هو الواقعية فليكن»وفي عام ١٩٢٤ انضم الى مجموعة السرياليين الرسمية الى ان اظهرت توجهها الشيوعي في عام ١٩٢٦. ومع

ذلك ظل أرتو يحمل المفهوم السريالي عن المسرح، ففي ذلك العام أسس مسرح الفريد جاري بالاشتراك مع الدادي روجيه فيتراك (١٨٩٩-١٩٥٢)، وبهذا الشكل، أقر أرتو بالفعل ان جاري كان يمثل بدايته الحقيقية. لم يكن لهذا المسرح صالة محددة، وانما مسارح مختلفة تستأجر عند الضرورة لتقديم اعمال سريالية من تأليف هذين المؤسّسين.

كانت المسرحيات الاولى تبدو بدائية حتى من وجهة نظر االسريالية. فقد تضمنت مسرحية أرتو «دفق الدم» ١٩٢٧ اعضاء من اجساد بشرية وقطعاً من مواد البناء تتساقط من فوق الخشبة لتمثل سقوط الحضارة. وقد عُبر عن تمرد الجنس البشري بجعل مومس تعض معصم الاله فيندفع «الدم» بغزارة مبتعداً عبر الخشبة. قدمت مسرحية فيتراك «أسرار الحب» في نفس الموسم وفيها اعتماد اكبر على الكلمة، كما انها تحاول ايضاً اشراك الجمهور بانطلاق العرض من خشبة على شكل صندوق واستخدام اللغة الخطابية المفتعلة الموجهة للصالة واطلاق عيار ناري على الجمهور في البداية. كانت مسرحية بيرانديللو «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» تهدف الى هذا التأثير حين قدمها بيتوييف في باريس عام ١٩٢٣. وفي عرضه التالي عام ١٩٢٤ وجد أرتو ان مسرحية سترندبيرغ «مسرحية حلم» غنية بالصور الذاتية التي يستطيع هو وممثلوه الاجادة فيها، الا ان مجموعة من اصدقائه السرياليين السابقين اوقفوا هذا العرض بما أثاروه من ضجة. اما مسرحية فيتراك المثيرة «ڤيكتور، او الأطفال يستولون على السلطة» فقد كانت آخر عرض في هذا الاتجاه المحفوف بالمخاطر.

انها المسرحية التي كان على الممثلة الرئيسية فيها ان تحافظ في آن واحد على جمالها وان تتجشأ في آخر كل سطر تقوله.

في عام ١٩٣٥ أسس أرتو مسرحه القصير العمر «مسرح القسوة» بمساعدة الشاب جان لوي بارو وروجيه بلان مبتدئاً بمسرحية «آل سنسي» المقتبسة عن مسرحية شيلي وكتاب ستاندال «اخبار الايطاليين» وقد عرضت

على خشبة دائرية تتخمها الحيل المسرحية والإضاءة المبهرة، كما كانت الموسيقا تصدر من كل زوايا الصالة، ومثل فيها أرتو دور الكونت بعاطفته الجياشة. جاء هذا العرض مثالاً على تمسك أرتو بحريته في تناول مسرحيات ومواضيع هامة من الماضي وتغييرها جذرياً، وهذا ما كان يشترك فيه مع الآخرين من ذوي التوجه الرمزي، وخصوصاً اولئك الذين استخدموا الأسطورة القديمة في المسرح الحديث. ومع ذلك فشلت تجربته مع مسرحية «آل سنسي» وهذا يعود في جزء منه للضرورة التي فرضت على أرتو استخدام مسرح غير مناسب- مسرح دوفولي واغرام الذي كان عبارة عن قاعة موسيقية واسعة، والسبب الاخر هو ان صوت الممثلة الرئيسية لم يكن مسموعاً بشكل كاف. والحقيقة ان ممارسة أرتو الفعلية كانت ضئيلة- ثلاث مسرحيات طويلة واربع يتألف كل منها من فصل واحد قدمت على مدى عشر سنوات، اضافة لبعض المخطوطات للسينما وهذا بالطبع عمل ضئيل بالنسبة لفنان تمتع بمثل شهرة أرتو اللاحقة. في عام ١٩٣٧ وضع أرتو لمدة عشر سنوات تقريباً في مشفى للأمراض العقلية نتيجة مرضه بالشيزوفرينيا وادمان الأفيون، ثم مات بالسرطان بعد خروجه من المشفى بوقت قصير.

هناك تجربتان او ثلاث تميزت بأهمية خاصة عبر مسيرته كفنان مسرحي. ففي عام ١٩٢٢ شاهد فرقة من الراقصين الكمبوديين في العرض الكولونيالي بباريس. لقد بهرته مزايا هذا الطقس الشرقي الذي يدفع بالراقصين الى حالة من الغيبوبة والجنون المؤقت. كان هذا التواصل عن طريق الحركة والإيماءة اكثر من الكلمات، وكان الراقصون يستخدمون مفردات هيروغليفية. ان تحريك العينين او رفع اصبع واحدة قادر على اثارة موسيقا سحرية، بل «شعراً» خاصا بها، مع صوت وحركة متآلفي الايقاع. لقد ادرك أرتو هذا التباين مع الدراما الواقعية الغربية الأساسية التي بدت له حرفيه واخلاقية بشكل خسيس. وكان يؤمن ان اعادة تقديم الصوفية الشرقية واللاشخصية في الأداء سيضمن التجديد المطلوب للمسرح الفرنسي. في

عام ١٩٣٦ امضى أرتو ستة اشهر بين هنود المكسيك يدرس طقوسهم الغيبية ورقصات الشمس عندهم حتى انه كان يشاركهم باحياء تلك الطقوس، كما انه خطط لكتابة مسرحية عن مونتيزوما ولكن بعد فوات الأوان. تعتمد شهرة أرتو على كتاباته النظرية وخصوصاً البيانين الصادرين في عامي ١٩٣٣ و١٩٣٢ اللذين يضمهما كتابه «المسرح وقرينه» ١٩٣٨.

يناقش مارتن ايسلن في كتاب له صدر حديثاً عن أرتو امكانية تحقيق حلم هذا الأخير عن مسرح غير كلامي بشكل فعلي معتمداً على مشادة كلامية (عام ١٩٢٣) بينه وبين جاك ريفيير الذي كان رئيس تحرير جريدة نوفيل روفي فرانسيز حول رفض تلك الجريدة لبعض شعر أرتو. وتشير رسائله لريفيير ايضاً الى عذاباته الذهنية ورضوخه للأفيون، الا أنها تبين ان المصاعب التي كانت تعترضه في التعبير عن اعمق افكاره واحاسيسه جعلته يفقد الثقة باللغة كأداة للتعبير عن المشاعر العميقة. قد تستطيع الكلمات اطلاق المشاعر التي هي نفسها ليست لفظية، ومع ذلك تعجز الكلمات عن ايصال مجمل الخبرات الانسانية وخصوصاً في المسرح. وفوق ذلك يمكن اتهام اولئك القادرين على استخدام الكلمة بسهولة بالكسل الذهني الفطري ونقص الامانة الشخصية، فاذا كان على هذا المسرح ان ينقل معاناة أرتو الجسدية وبهجته للآخرين من البشر، ستكون الكلمات غير كافية، لقد اراد لمسرحه ان:

(ينقض على جمهور المشاهدين بكل ما كان يحدثه الطاعون والموت الأسود في القرون الوسطى من رعب، وما له من تأثير مرهق يخلق جيشانا جسدياً واخلاقياً وعقلياً بين السكان الذين يعصف بهم).

وبهذا الشكل يجسد أرتو مفهومه ل«مسرح القسوة». لقد دافع أرتو في نظريته عن استخدام المسرح كعلاج وكان يدعو الى دراما تعتمد تكتيك الصدمة القاسية، دراما تستخدم كل فنون سحر المسرح القديم كي تضع المشاهد امام جرائمه السرية وهواجسه وعداءاته. والقصد من ذلك تطهير المتفرج من احساسه بالأثم، كما يقول أرتو. بهذا الشكل تظهر طاقاته القيّمة

والحيوية على السطح. وفي نفس الوقت كان على المسرح الجديد ان يطرح بديلاً للحياة او «قرينا» يقدم معرفة بالواقع اكثر عمقا ودقة. كان أرتو يريد تثوير المسرح النفسي الرفيع المنهمك بالتحليل والنقد والتفكير بطريقة لا طائل منها. كثيرون ممن سبقوه رددوا مثل هذه الأراء من قبل، الا انه هو الذي طرح فكرته الدخيلة الى فرنسا مؤكداً أن اخضاع المسرح للنص كان أسوأ نتيجة لهذا التعقيد على الخشبة. وبالطبع مامن مخرج خضع في ممارسته بشكل مطلق للكلمات، ومع ذلك لن يكون في مسرح أرتو النموذجي اية مسرحية مكتوبة وانما ارتجال عن موضوع ما فقط. وهذا ما يخلق من اي عرض «حادثة من نوع ما» كما جاء في ترجمة ايسلن لهذا التعبير وهو يتساءل ان كانت هذه هي اول مرة يستخدم فيها هذا التعبير الذي صار شائعاً في الستينات من هذا القرن. وقد صادف ان أرتو كان ايضاً منهجياً متشدداً يحرص على تخطيط كل جزء تفصيلي مما كان سيبدو كارتجال ويمكن تلخيص برنامج أرتو لمسرح جديد على النحو التالي:

١ - يجب ان لا يكون المسرح اكثر من اربعة جدران عادية (ويحدد أرتو حظيرة او مخزن حبوب) يكون المتفرجون في الوسط بحيث يجري الحدث حولهم. ويمكن اضافة ممرات ضيقة ودهاليز تمكن الممثلين من الأداء على جميع المستويات وفي كل الجوانب ليسقط الضوء والصوت على الجمهور بقدر ما يسقط على الممثلين. وبهذا الشكل، لن يكون هناك «ديكور» بالمعنى المألوف لافساح المجال للفراغ كي يتكلم بذاته. ومن اللافت للانتباه ان افكار أرتو عن الفراغ في المسرح تستجيب لخطط والترغروبيوس لمدرسة باوهاوس في المانيا، وقد تم اختبارها بنجاح في مراكز كبرى في كل مكان بعد ثلاثين عاماً.

٢ - لا يجوز ان تكون الصور المسرحية في المسرح الجديد نسسخاً منقولة عن الحياة الواقعية، بل يجب ان يكون لها طابعها الخاص ولغتها الحية القادرة على التأثير في وعي الجمهور. ويجب ان يتمتع هذا المسرح بقدر كبير

من النشـاط والخبرة المباشـرة التي «تتخطى كل الحدود» وعليـه ان يفعل في الحواس فعل التنويم المغناطيسي باستخدام المرئي والحسي والاعتماد على أداء ممثليه وكأنهم تماثيل عملاقة باقنعة ضخمة. وينبغي ان يصمم هذا المسرح بشكل يثير طقسية تمكن الجمهور من المشاركة بها.

٣- على الخشبة ان تغمر الجمهور لا بالكلمات وانما بأصوات وصور وموسيقا ورقصات حية ملموسة تحرك اعصاب الجمهو ر من خلال تمازجها وترابطها. ويجب ان يدخل في هذه الحصيلة كل من اللون والضوء والأزياء وكل ما هو مسرحي، وإذا ما استعملت الكلمات فان على الممثلين ان يستخدموا اصواتهم بطريقة خاصة اي نبراتهم وتراتيلهم لتتناسب مع الموسيقا والأدوات الجديدة.

٤- على الممثل ان «يستخدم احاسيسه، كما يستخدم المصارع عضلاته» وذلك بتطويرها وجعلها مقبولة من الجمهور بالاعتماد على تمارين الجسد وتمارين التنفس، وعلى المخرج ان يكون الساحر الجديد والكاهن الجديد و«صانع الأسطورة».

٥- اما مواضيع الدراما الجديدة فيجب ان تكون حول الآلهة والأبطال والغيلان القديمة والحديثة وعن القوى الطبيعية والصراعات الكونية الكبرى وعن «اشخاص مشهورين وجرائم بشعة وقضايا سامية» هذه هي المواضيع التي يجب على المسرح الجديد ان يحولها الى شعر خاص به مطبوع بالرعب والقسوة والاثارة الجنسية المناسبة «لما يتميز به هذا العصر من قلق واضطراب».

ورغم انه ما من جانب في هذا البرنامج يخلو من السخف بشكل او بآخر فقد ظل موقف أرتو المعادي للواقعية صلبا بما فيه الكفاية. فالمسرح لا يستطيع اعادة تقديم الحياة الواقعية، ولذلك يفضل ألا يحاول ذلك. انه لمن التناقض ان لا تستطيع الدراما الوصول الى الحياة الواقعية، اي «الحقيقة الخارجية» لعالم مشاهدها الامن خلال بحثها عن «الحقيقة الداخلية»، بالاعتماد على تعابير المسرح الخاصة واللاواقعية اصلا. قد يستطيع هذا

التفكير الميتافيزيقي الى حد ما توضيح ابداع أرتو في مجال الصورة البصرية على الخشبة وبحثه عن التعبير البصري. لقد وضعت أنماط من حركة الباليه تؤديها مجموعات من الممثلين في «آل سنسي» مثلا لتوحي بمعان صوفيه تشد المشاهد الى دائرة السحر. وقد اعيد تقديم الصور الرمزية لهذه الدائرة خلال المسرحية التي تنتهي بالدولاب الذي تعذب عليه بياتريس. كان أرتو ايضاً يبغي التأثير من خلال الحركة البطيئة في الأداء واختلاط الدمى بالممثلين الحقيقيين ليعطي انطباعاً بمجتمع غريب. فقد أخذ الأقنعة الضخمة وتعابير الوجوه المؤسلبة اضافة لإيماءات الأيدي الجنونية الحادة من المسرح التعبيري الألماني في العقدين الأول والثاني من هذا القرن. لقد امكن دمج مجموعة من المؤثرات تتمثل في ترتيب الاشارات الالكترونية وتقليص الكلمات الى اصوات والتضخيم الميكانيكي والتشويه السريالي لتصميم الخشبة واستخدام بقع الضوء لاعطاء نتائج رمزية- تم التوفيق بين كل هذه الأشياء. ومع ذلك، يظل من غير المؤكد ان كان أرتو استطاع تطبيق نظرياته. ان الانفعالية المغرقة في ذاتيتها وفرض المشاعر بلا هوادة على الجمهور واللذان جاءا نتيجة اساليب استقرائية ساهما في تخفيف دقة المسرحية او العرض وتشويش فهم المشاهد. عمل البيان الموجز عن العرض على جعل المشاهد يمسك بالاحساس التراجيدي الصحيح في مسرحية «آل سنسي» الا ان الجمهور الباريسي المتطور اختار بدلا من ذلك الاحتجاج باقصى درجة من الضجة عرفها.

ظل النقاش حول أهمية أرتو ومسرح القسوة مع ذلك على اشده. فقد حاول الناقد والكاتب المسرحي الطليعي الأمريكي بول غودمان (١٩١١- ١٩٢٧) دحض نظريات أرتو في مقالة شهيرة في مجلة «الأمة» بتاريخ ٢٩ تشرين الثاني ١٩٥٨. اشار غودمان الى وجوب بقاء المسرح الغربي بعيداً، بشكل ما، عن الطقسية البدائية التي يعتبر السحر حقيقياً فيها. ان «الوهم» المسرحي لدينا ليس بديلاً عن ذلك. وبدلا من التطهير الحقيقي الذي قد تولده مثل هذه المناسبة الطقسية الحقيقية، قدم أرتو هروباً مؤقتاً من عالم لا بد

للمتفرج المعاصر من العودة إليه ولكن بقدرة أقل على التكيف مع الواقع، كما يقول. ولذلك يستحيل تجاهل الأثر القوي الذي تحدثه علاقات الألفاظ المعنوية بشكل صرف في «التواصل الشخصي» بين الناس.

وتأييداً لأرتو، كتب الناقد ورئيس التحرير الأمريكي مارويتز لمجلة «تولين دراماً» في شتاء عام ١٩٦٦ بأنه حتى ممثل «المنهج» المدرب على الأداء الواقعي المتشدد على طريقة ستانسلافسكي، قد يبدو متكلفاً وزائفاً اذا ما قورن بزميله في مسرح القسوة.

ان معيار ممثل «المنهج» في الصدق هو التركيز ومصداقية المشاعر الشخصية، اما الممثل عند أرتو فيعلم ان المشاعر ليست أكثر من رسالة عاطفية تظل دون ناقل مالم تأخذ شكل صورة معبرة واضحة. والفرق هو ان ممثل «المنهج» مقيد ببواعث عقلانية «في الوقت الذي يرى الممثل عند أرتو ان «أسمى الحقائق الفنية غير قابلة للبرهان» ومن وجهة نظر المؤلف، تفتقد دراما أرتو للثبات على الأقل، لأنها عملية اكتشاف يتجدد في كل مرة. وقد اعتقد ماروتيز ان اساليب مسرح القسوة قادرة على تنبيه حواس الجمهور المتبلدة واجباره على اعادة النظر بقيمة تجربته الجمالية. وبشكل متقدم على زمنه في الثلاثينات طرح أرتو النقطة المناسبة للمزاج المضاد للواقعية الذي ساد في الستينات من هذا القرن.

فقد تأثر به كتاب مسرحيون يختلفون باتجاهاتهم، اختلاف جان جينيه وبيترفايس، واجتذبت أفكاره مخرجين من بلدان مختلفة حيث استطاع بعضهم تدريب فرقة كاملة حسب أساليب أرتو الراديكاليه الجديدة في الأداء: في فرنسا نفسها، جان لوي بارو وفي بولندا جيرزي غروتوفسكي (مع انه لم يعترف بتأثير أرتو) وفي بريطانيا بيتربروك (١٩٢٥-) وشارل مارويتز (١٩٣٤-) وفي امريكا جوليان بيك وجوديت مالينا ومسرحهما (المسرح الحي)، ريتشارد شيشنر وفرقته (مجموعة التمثيل). وجوزيف تشايكن والمسرح المفتوح، اضافة الى (البيئيين) في وقت متأخر اكثر.

وفي عام ١٩٦٣، كون بروك ومارويتز مجموعة تجريبية من الممثلين

تقتدي بفرقة شكسبير الملكية ولكن دون الخضوع لضغوط العروض العامة.

وقد انضمت اليها الممثلة غليندا جاكسون التي كانت ما تزال مغمورة. ظلت هذه المجموعة اثني عشر اسبوعاً تجرب من خلال ارتجال مقاطع مختارة للكشف عن مشاعر الممثلين الداخلية و«ايقاعاتهم» واخيراً جهزوا ورشة يجربون فيها ما تعلموه، اطلقوا على عرضهم تيمنا اسم «مسرح القسوة» ثم قدموه بشكل مختصر على نادي مسرح الفن الدرامي والموسيقي في أكاديمية لندن. تميز هذا الحدث بتقديم نسخة تجريبية اولى لمسرحية أرتو «دفق الدم» ومقاطع تصويرية قصيرة من نسخة مارويتز «هاملت» (وهي تمثل بداية محاولاته التجريبية في مجال اعادة صياغة اعمال شكسبير) اضافة لمشاهد من اعمال جينه التي لم يسبق تقديمها مثل «الستائر» ١٩٦١. قدمت مشاهد أرتو من قبل ممثلين كانوا يتلوّون ألما على منصة بسيطة وبضع درجات و(يد الاله) الضخمة النازلة من الأعلى والدم يتدفق منها. لقد كانت مفاجأة للجمهور الذي وجد «هاملت» مختصرة ذات كلمات مشوهة واميراً دانمركياً يتأرجح من حبل يتدلى من الأعلى بحيث فقدت الكثير من معناها. كما ان المقاطع المقدمة من أعمال جينيه جعلت مسرحيته الغامضة اكثر غموضاً. الا ان الحظ أسعف بروك ومسرح القسوة حين أرسل بيترفايس (١٩١٦-   ) الى بروك نسخة من مسرحيته «اضطهاد واغتيال جان- بول مارات كما قدمه نزلاء مأوى تشارنتون باشراف الماركيزدي ساد» والتي كانت قد عرضت لأول مرة من قبل كونراد سوينارسكي على مسرح شيلر في برلين عام ١٩٦٤.

قدم عرض بروك لمسرحية «مارات/ ساد» كما صار اسمها، من قبل فرقة شكسبير الملكية على مسرح ألدويك في لندن عام ١٩٦٥. ولما كان يعتمد على الممثلين المدربين باشرافه، اعتبرت هذه المناسبة اول اختبار كامل لنظريات أرتو على صعيد الممارسة. ومع ذلك يصعب تكوين موقف نقدي نهائي، لأنه على الرغم من تصميم العرض بطريقة تهدف الى صدم الحواس، جاءت تقنيات كل من المسرحية والعرض بريختيه اكثر مما هي

أرتويه، وهناك ايضاً من تأثير بيرانديللو مالا يمكن تجاهله. ويروى عن فايس قوله انه اراد ان يجمع في مسرحيته قوتي بريخت وارتو المتناقضتين في ظاهرهما. ومثلما هو موضوع المسرحيةنصف حقيقة ونصف خيال تماماً، اعد النص ايضاً بشكل نصفه حوار مجهز والنصف الآخر ارتجال كمحاولة من فايس- كما يقول هو- لكتابة مسرحية «فكرية» تعرض بطريقة«حسية».

صمم الخلفية سالي جاكوبس وهو اشد في الحرص على ابقاء الخشبة فارغة قدر الامكان، مع إضاءتها بنور ابيض بارد على طريقة بريخت. يمثل المشهد الحمام العمومي لمأوى تشارنتون حيث كان الماركيز دي ساد قد أودع فعلاً في عام ١٨٠٨. وقد ساهم مدير المأوى م. كولمييه بتشجيع اصحاب الهوايات المسرحية من النزلاء، كما قام دي ساد بكتابة مسرحية في هذه المناسبة عن موت جان بول مارات، القائد الثوري الفرنسي. ان هذه الطقسية المكونة من مسرحية ضمن مسرحية والتي تكتمل بالكورس البريختي في هيئة المنادي هي الحدث المركزي، فالجمهور الحقيقي يشاهد جمهور الخشبة المكون من كولمييه وزوجته وابنته وهو يشاهد باغتباط غرائب السلوك الجنوني. وبهذا الشكل يتم تبعيد الحدث الداخلي للمسرحية بأفضل شكل بريختي.

تكمن مساهمة أرتو الحسية بشكل واسع في معالجة العناصر المسر حية الداخلية. يقوم خمسة موسيقيين بعزف موسيقا ريتشارد بيلي الرديئة على طريقة كورت فاي، في حين يعلق كورس غنائي رباعي- بلباس خشن كما في ايام الثورة الفرنسية-من خلال اغنية تهكمية على رداءة تمثيل المجانين. اما المجانين أنفسهم فيظهرون بلباس المشفى الأبيض، ويستمر هذا العمل المقلق المتمثل في تقديم حالة الجنون طيلة العرض. ومن خلال ايماءات غريبة توحي بالهوان، يقفز هؤلاء النزلاء البا ئسون ويطأطئون رؤوسهم مع التمتمة والصراخ بذل. وفي لحظة معينة يمثلون عملية الاعدام بالمقصلة فيتدفق دم أحمر، ازرق وابيض في مجاري الحمام العمومي- وذلك توسيع لفكرة بروك في عرضه السابق لمسرحية «تيتوس أندرونيكوس» التي يرمز الشريط

الأحمر فيها لسفك الدماء. ولتصوير الفقراء في أبشع احوالهم اللاانسانية، يقوم النزلاء بتمثيل الجماهير الثورية ووهي تهتف بشعاراتها السياسية المطالبة بالحرية والممتزجة بصراخهم المذعور اليائس كسجناء في تشارنتون.

ان رسم الشخصيات في المسرحية الداخلية يعكس، بشكل موفق، الاصابات المرضية لهؤلاء النزلاء حيث يجلس مارات وهو يتلّوى في حوض الحمام معصوبا بضمادات رطبة لتخفيف ألم مرضه الجلدي حين يخف توقد نار حماسه الثوري، اما شارلوت كورداي، المقدرلها ان تقتل مارات، فيؤدى دورها اثناء السير في النوم. وفي نسخة بروك المعدلة، تجلد دي ساد بشهوانية بشعرها الطويل في حين يصدر النزلاء صوت الجلد عن طريق شفاههم، اما المندوب دوبيريت، المهووس جنسياً، فيقوم بايماءات فاحشة تجاه كورداي التي تظل لا مبالية الى ان يقيدّ تلافيا للخطر المحتمل.

دي ساد شاحب سمين مريض بالربو ومع ذلك فهو متوتو مهووس بنجاح مسرحيته. وفي النهاية تتمرد مجموعة المجانين بكاملها فيها جمون حراسهم قبل ان يتقدموا الى مقدم الخشبة مهدّدين كلا من جمهور الصالة وجمهور الخشبة. انها لحظة مواجهة... وفجأة تسمع صفرة ويتوقف الممثلون حالا بشكل يدل على نهاية المسرحية. وحينما يصفق الجمهور بالطريقة التقليدية، يصفق الممثلون ايضاً ولكن بشكل تهكمي تهديدي وكأن جمهور الخشبة والجمهور الحقيقي اصبحا جمهوراً واحداً.

انقسم النقاد في كل من لندن ونيويورك بين رافض ومؤيد، فأولئك الذين كرهوا المسرحية، وجدوا خطأ في تاريخها السياسي.

تقول سوزان في كتابها «ضد الترجمة» ان اعجابها بعرض بروك كان مطلقاً فعلا، الا انها اشارت الى انه رغم وجود مضمون فكري هام في المسرحية يطرحه النقاش المتواصل حول اخفاق الثورة الفرنسية، فان ذلك كان ثانوياً امام استخدام هذه الأفكار كـ «مثيرات حسية» محضة للمسرح. لم يعالج مضمون المسرحية الداخلية اخلاقياً وانما كتجربة جمالية. وحسب رأي

سونتاغ، هذا هو سبب سوء الفهم السائد بين النقاد الذين لم يرضهم المضمون الفكري لهذه المسرحية. ولما كان على الخشبة اما مجنوناً او ممثلاً يقوم بدور، اي انهم متماثلون بشكل ما، فان الأساس الواقعي للقصة يقدم كشيء منفصل من خلال الحيل التبعيدية.

لم يقبل بروك بأن يدع الخصائص البريختية تتناقض مع آنية أرتو، فقد قال في مقدمته للنسخة الانكليزية من «مارات/ ساد» عام ١٩٦٤:

«اعتقد ان المسرح كالحياة، يتكون من الصراع المتواصل بين الانطباعات والاحكام- الوهم واللاوهم يتعايشان بألم وبطريقة لا يمكن فصلهما.

وقد كان مقتنعاً بأن استيعاب فايس لكل من التعليمي والحسي كامل، وان نجاح عرضه كان على صلة مباشرة بالتقاء هذه التقنيات المتناقضة. وفي هذا يبدو بروك، بالطبع، مدركاً لتعارض الأساليب وتغيير المستويات التي تميزت بها افضل الاعمال المسرحية الاليزابيثية. ان «مارات/ ساد» قادرة على اطلاق الخيال اعتماداً على العناصر المسرحية المحضة بأفضل ما يعنيه ذلك من الاستخدام الأمثل للمسرح الفيزيقي، واجتياح «الحواجز الفكرية» عند جمهوره حسب كلمات بروك لجريدة نيويورك تايمز في كانون الثاني ١٩٦٦ لقد نجحت الصور الدرامية في هذه المسرحية في نقلنا من الواقع الى الكابوس من خلال حيلة المسرح ضمن المسرح وقيام المجنون بتمثيل دور العاقل.

ربما كان عرض «مارات/ ساد» أفضل تجارب بروك في مسرح القسوة اطلاقاً، وقد استمر هذا النجاح من خلال عرض «الولايات المتحدة» على مسرح الدويك عام ١٩٦٦ ومسرحية سينيكا «أوديب» على اولدفيك عام ١٩٦٨. بعدئذ، وبمساعدة مؤسسة فورد، استطاع بروك تأسيس المركز الدولي لبحوث المسرح في باريس عام ١٩٧٠. لقد بدأت تدريباته بمسرحية شكسبير «العاصفة» التي قدمت على مسرح راوند هاوس في لندن، ثم قدم عرضاً تجريبياً في باريس لمسرحية «تيمون الأثيني» على مسرح دي بوف دي نورد المهجور بباريس كما استأنف اختبار امكانيات المسرح غير اللفظي

وخصوصاً في مهرجان بيرسبوليس عام ١٩٧١ حيث قدم الشاعر تيد هيوز قصيدة «اورغست» «orghast» بلغة مكونة من الأصوات فقط. وقد استمر البحث عن لغة كونية للمسرح من خلال جولة بروك اللاحقة في غرب افريقيا حيث تبين ان ما تستطيع افريقيا تقديمه يختلف عما ترمي اليه اوربا، فالتقاليد المشتركة بين الممثل والجمهور ما تزال جوهرية في تأثير اي نوع من العرض الدرامي.

ربما يعود اكتشاف مسرح أرتو جزئياً الى عام ١٩٧٦ حين اصبح بروك جزءاً مما اعتبره مايكل بلنغتون في الغارديان «موضوعاً ذا اهمية عالمية بصوره المركزة البسيطة»، كان ذلك من خلال عرض مسرحية «الايك» «the ik» على مسرح راوند هاوس وهي قصة حقيقية عن قبيلة اوغندية مهجرة، مقتبسة عن رواية كولن تورنبول «سكان الجبل» مثل فيها كل من دنيس كنان وكولن هيغنز، وهي تعبر عن تفسخ الانسانية والروابط العائلية والحب الانساني وما يهددها من انقراض من خلال احكام ضمنية عامة، وليس ذلك لمجرد ان الممثلين قضوا فترة من الزمن في افريقيا لاستيعاب ايقاعات الحياة القبلية فقط، بل ايضاً لأن بروك ببراعته أمّن عرضاً حياً موفقاً لتفاصيل المجاعة المرعبة قدّم بكامله على خشبة خالية من الديكور يغطيها الرمل فقط. وتبع ذلك في عام ١٩٧٧ عرض مسرحية «أوبو» التي سبق ذكرها. كان مشروعه العالمي التالي يتضمن الملحمة الهندية العظيمة «المابهارتا».

ولعله من نافل القول انه في الوقت الذي كانت فيه مثل هذه التجارب ستحظى برضى أرتو الكامل، ظلت عودة بيتربروك المتكررة الى فرقة شكسبير الملكية واعمال شكسبير (خصوصاً «حلم ليلة منتصف صيف» ١٩٧٠ و«أنطوني وكليوباترة» ١٩٧٨) تذكرنا وتذكره بأن الكلمة قد ترسخت ومنذ أمد بعيد، كعنصر لا بديل عنه في المسرح والتواصل المسرحي والخبرة المشتركة والدراما الطقسية.

* * *

١٥- المسرحية الوجودية

سارتر وكامو

«الذباب» ١٩٤٣ و«كاليغولا» ١٩٤٥

كان قادة الفكر في فرنسا يتجهون الى المسرح لنشر افكارهم، وهذا ما حصل من خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها، فخلال الاحتلال الألماني لمدينة باريس، كان هناك سلسلة من المسرحيات التي عكست الأزمة الاخلاقية لجمهور يرتاب بالمتعاونين مع العدو المحتل وتهزه مخاوف وكراهية مكبوتة من سنوات الحرب والتعذيب والاعدامات. انه شعب اوشك ان يستسلم لليأس قبل ان يجد متنفساً في المسرح. خلال فترة قصيرة ظهر مسرح غير مألوف، ولمع اسم كل من جان بول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠) والبيركامو (١٩١٣-١٩٦٠) فأصبحا بمثابة صرخة استنهاض سرية، كما صار حضور مسرحياتهما بمثابة الاشتراك في عمل معاد للمحتل الموجود على الأبواب.

وحين اعيد افتتاح المسارح بعد سقوط فرنسا عام ١٩٤٠ سمح الرقيب الألماني بعرض مسرحية برناردشو «القديسة جوان» التي لم تخطر على بال، وذلك لأنها تبدو معادية للبريطانيين. أليست هي المسرحية التي، في نهاية الأمر، تصور البريطانيين وهم يحرقون البطلة القومية الفرنسية؟لكن الجمهور الباريسي ادرك في المحصلة- بشكل تلقائي ان الحملة لطرد الانكليز من فرنسا تحمل رغبتهم ذاتها للتخلص من قوات الاحتلال الألماني. وحين بدأ سارتر بكتابة مسرحيته «الذباب» ١٩٤٢ كان حريصاً على اختيار موضوع ميثولوجي ليخفي موضوع مسرحيته عن الرقيب الألماني وليقدم، في الوقت ذاته، لهذا الجمهور المحاصر دليلاً على ان الوضع الفرنسي ليس جديداً، بل قديم قدم الانسان ذاته. عندئذ وفي عام ١٩٤٣، بدأت عروض مسرحية

«أنتيغونا» لجان أنوي (١٩١٠-) محققة رقماً قياسياً على مسرح الأثيلية لأن بطلتها الصغيرة ترفض بعناد كل اشكال التخاذل والحلول الوسطية. لقد شعر المشاهد الفرنسي ان هذه الحالة هي حالته هو. فحين اعلنت أنتيغونا انه ما من شيء يمنعها من دفن اخيها كان الجمهور الفرنسي يسمع صوت المقاومة وينتشي بذلك «لم تفعلين ذلك؟» يوجه لها السؤال فتجيب دون تردد «من أجلي أنا». استاء بعض المشاهدين لأن الطاغية كريون- الذي فهمه الآخرون على انه المحتل النازي- اعطي فرصة للدفاع عن نفسه بنجاح وهو يبرر الحاجة الى حل وسط. لم تفلح محاولات المؤلف الراميه لنفي استخدام الهجاء السياسي في مسرحيته. كان أنوي مسرحياً قبل ان يكون سياسياً ولذلك توفرت في «أنتيغونا» بمحض الصدفة جميع متطلبات المسرحية المعادية للنازية تلك هي قوة الظرف السياسي القادر على تحديد النجاح او الفشل على الخشبة.

كان سارتر اسيراً في المانيا عام ١٩٤٠ حيث اطلق سراحه خطأ وكان في السجن قد كتب وعرض مسرحية مستوحاة من الكتاب المقدس لزملائه الأسرى. لم تنشر هذه المسرحية الا ان سارتر كان يلاحظ تركيز واهتمام جمهوره الشديد ين في مثل تلك الظروف القاهرة في ظل الأسر. تلك المناسبة، عرفته كما يقول، على طبيعة وفائدة الخبرة المشتركة في المسرح، كما بررت له، بتعابير درامية، متابعته للفلسفة التي كان قد بدأ صياغتها قبل الحرب، انها «الوجودية» التي ترى الانسان مخلوقاً وحيداً يعاني القلق واليأس في عالم لا معنى له، وانه كان موجوداً مجرد وجود الى ان قام بتحديد خيار حاسم ومصيري يتعلق بمسار حياته المستقبلية. من خلال هذا الخيار يكتسب المرء هويته، اي هدفه وكرامته كانسان، وهذا الانسان الوجودي يفضل اعتناق قضية سياسية او اجتماعية لكي يحقق الهدف ويضمن الكرامة. وبترجمة هذه الأفكار الى صيغة مسرحية، أصبح اسم سارتر مرادفاً للمسرح «الملتزم» اي الفعل السياسي أو الاجتماعي بالمعنى

الايجابي. تمثل مسرحياته اهتماماته الفلسفية كوجودي. ان مسرحيته «في الكاميرا» كما سميت في بريطانيا او «الطريق المسدود» كمال في امريكا ١٩٤٤ مسرحية ذات بنية درامية ناجحة حول مداورة ثلاثة اشخاص مرغمين على العيش معاً في غرفة صغيرة في الجحيم. ومسرحيته «رجال بلا ظلال» ١٩٤٦ تصور حالة بعض الرجال وهم يتعرضون للتعذيب الجسدي، اما مسرحية «الأيدي القذرة» او («الجريمة» كما سميت في بريطانيا و«الأيدي القذرة» او«الاغتيال» في امريكا) ١٩٤٨ فتبين الدوافع الحقيقية للقيام بالاغتيالات السياسية.

ومثل أنوي، اصبح كامو ايضاً احد المعبرين عن روح المقاومة السرية الفرنسية حين نشر مقالة فلسفية طويلة هي «اسطورة سيزيف» في عام ١٩٤٨. فبالنسبة لكامو، كانت شخصية سيزيف الأسطورية تمثل النموذج الحقيقي لبطل «عبثي» حكمت عليه الآلهه، والى الأبد، بدفع حجر الى قمة الجبل ليعود فيتدحرج من جديد الى الأسفل بتأثير وزنه. لقد قدم مغزى الجهد العقيم والوجود السخيف. ومع ان كامو انكر ايه صلة له بوجودية سارتر، فان كتابه اصبح بمثابة بيان للدراما الوجودية الجديدة التي صارت تعرف فيما بعد بمسرح العبث، ففي هذا الكتاب يؤكد كامو على ضرورة وشرعية التساؤل حول وجود اي معنى للحياة. وحول احساس الانسان بغربته في هذا العالم الغريب، اكد ان هذا التعارض بين الانسان والحياة هو ذاته الاحساس بالعبثية، فهل الانتحار هو السبيل لاقتلاع هذا الاحساس؟ كلا، بل بالتصدي لما هو غير عقلاني يمكن تجاوز العدمية، ذلك لأن القلب الانساني يحمل «توقاً شديداً للوضوح» : «ولو كان العالم واضحاً، لما وجد الفن». كان كامو يحتج، في كل جزء من رواياته ومسرحياته، باسم الجيل الذي مزقته الحرب ضد مخاوف الانسان من الموت وضعفه في وجه تفاهة الوجود.

تشترك المسرحيات التي نالت اعجاب الجمهور الباريسي، اثناء الحرب، بتشددها الكلاسيكي وهدفها الأخلاقي العنيف، وكلاهما صار أقل جاذبية بعد زوال جو التوتر الذي خلقته الحرب. فحين عرضت «أنتيغونا»

مثلا في نيويورك من قبل كاترين كورنيل في ظروف مختلفة عام ١٩٤٦، لم يجد الجمهور ما يبرر العودة الى الأسطورة الاغريقية، كما اعتبر التشخيص الواقعي في المسرحية ضعيفاً، وهذا ما كان يجب توقعه على الخشبة الأمريكية. لقد تدخل سارتر للدفاع عن المسرحية في «فنون المسرح» ثم تابع توضيح آرائه في «ما هو الأدب؟» ١٩٤٨. يمكن النظر الى السمة العامة التي اعتبرها سارتر وجودية في المسرحيات الفرنسية لهذه الفترة، في هذا السياق التاريخي، كتنوع اخر للرمزية في المسرح الحديث. وكما يقول سارتر، ابتعدت الدراما الفلسفية الجديدة عمداً عن الواقعية النفسية، رافضة ذلك المسرح الذي يتم فيه اختيار موقف درامي وتطويره لمجرد تصوير الشخصيات من خلاله. فلم تكن مسرحية أنوي «أنتيغونا» مثلاً «دراسة للطبيعة البشرية» بالمعنى المألوف، كما لم تكن «طبيعية» حسب تعريف القرن التاسع عشر. ولم تعمل شخصية أنتغونا في هذه المسرحية على شرح اهتمامات مجتمعها او تحليل مظاهر عامل وراثي معين او البيئة. كانت بشكل اساسي مسرحية «موقف» مثلت فيه انتيغونا «الازادة المجردة» ضمن موقف شمولي اختير لالقاء الضوء على «ظرف انساني» يعنى بوضع الجنس البشري ككل لا بحالة المجتمع. ولم يكن الاهتمام الدرامي منصباً على الشخص او شخصية الأميرة الاغريقية الشابة، وانما على الخيار الذي ارادته وسبب اختيارها له. ولذلك يكون اي تأكيد، في الإخراج، على شخصية أنتيغونا او كريون في غير محله كلياً.

اجتمعت هذه الخصائص بمسرحية «أنتيغونا» لأنوي بشكل جعلها مطابقة تماماً للصيغة التي يريدها سارتر في مسرحية وجودية، وعلى كل حال يبقى من الصحيح، كما كان سارتر يؤكد، ان مشروعه من اجل «مسرح موقف» يهدف الى مسرح يعالج خبرات عامة وحقوقاً انسانية مشتركة وصراعات شاملة وقيماً عليا وعواطف اساسية. لقد كان عودة لعناصر الكلاسيكية حسب مفهوم كورنيه. ان الدراما الوجودية، مثل التراجيديا الكلاسيكيه الاغريقية او الفرنسية، سرعان ما تزج شخصيتها المركزية في

صراع رمزي، ثم تقترب في شكلها، من الوحدات الكلاسيكية من خلال الاقتصاد والتركيز على حدث واحد. وفي أحسن أحوالها، يكون حوارها بسيطاً ومقتصداً الى درجة الجمود والملل. لم تكن مثل هذه الدراما بحاجة الى استخدام الرموز اللفظية والبصرية لذاتها، لذلك ظهرت على شكل مسرح رمزي خيالي يريد تقديم نوع من الميثولوجيا الحديثة. ولئن بدت شخصياته من لحم ودم، فما ذلك الا لدفع المشاهد الى ادانة واقعه قبل ان تنتقل المسرحية الى ارغامه على التصريح او التلميح بكونية وجوده.

ولحسن حظ جميع الأطراف- مؤلف وممثل ومشاهد- يؤدي صراع المصالح القوي الذي يتضمنه الخيار الوجودي الى تعبير درامي مليء بالتحدي والتشويق. وفي حين تعرض حبكات سارتر فلسفته الشخصية بشكل رمزي، نجد مسرحياته طبيعية في معالجتها من جانب آخر. ولا يغير مضمونها الوجودي شيئاً من حقيقة ان على الممثلين ان يمثلوا طبقاً لمبادىء ستانسلافسكي المعمول بها في اية مسرحية واقعية. والحقيقة ان بعض رواد المسرح اهتموا بالمسرحية الوجودية لما فيها من إثارة فلسفية فقط، كما ان طابع العنف الذي اتسم به العديد من مسرحيات سارتر عزز من شعبيتها.

تعتبر مسرحية «الذباب» بشكل خاص، مثالاً هاماً على ما كان يجري. فهذه المسرحية تجدد مسرحية اسخيلوس «اوريستيا» بتصرف لتقدم للباريسيين قصة مقاومة ضد الاحتلال الالماني وحكومة فيشي. قدمها دولان لأول مرة على مسرح سارابرنار عام ١٩٤٣، وقد صمم الديكور والأقنعة والتماثيل هنري جورج آدم. يعود اوريستس متنكراً الى مدينة أرغوس حيث كان والده آغاممنون قد قتل على يد زوجته، ام اوريستس (كليتمنسترا) قبل خمسة عشر عاماً. انه في وضع معقد، فالمدينة ترزح تحت وطأة وباء من الذباب المنتقم لأن زيوس (الذي مثله دولان نفسه) استطاع بحكمته اقناع الناس بمسؤوليتهم عن جريمة القتل وبهذه الطريقة استطاعت الآلهة استعبادهم.

كان قناع زيوس مصمماً بشكل يبدو فيه نظرته بلهاء ورأسه مخيفاً، كما تذكرنا حركات نساء أرغوس، الشبيه بحركات الذباب، بوصف سارتر لعجوز بوفيل في روايته «الغثيان» ١٩٣٨ :

(وفجأة تصبح أكثر جرأة، تعدو عبر الغناء بقدر ما تساعدها رجلاها، تقف لحظة امام التمثال، فكاها يرتجفان. عندئذ تعدو راجعة بمظهرها الأسود مقابل المنصة الوردية ثم تختفي داخل شق الجدار).

يشهد أوريستس ايضاً خزي اخته الكترا التي تعيش في البيت ضمن جو من الكراهية مع امها وزوج امها، أجيستوس. يصور الفصل الثاني من المسرحية مهرجان الذنب والندم الذي يقيمه الأرغوسيون والذي سترقص فيه الكترا في محاولة لانهاء الشقاء الذي جلبه الناس على انفسهم. تلك هي اللحظة التي يختارها اورسيتس للكشف عن هويته وقتل كليتمنسترا من اجل المدينة. وعلى كل حال، يبقى الذباب الكريه، بالحاح من زيوس، وينشط مثل الطاعون في رواية كامو، وبعد ذلك يلاحق اوريستس والكترا وكأنه ربات الانتقام، الى مقام أبولو. الكترا هي الضعيفة ولذلك تعلن الندم وتعود الى ظل زيوس. اما اوريستس القوي فيتحداه ويعلن حريته. لقد اقترف جريمة قتل امه دون ندم واختار البقاء وحيداً. تنتهي المسرحية مع مغادرة اوريستس المنتصر للمدينة تلاحقه اسراب الذباب وربات الانتقام.

يكاد خروج أوريستس عن الخشبة ان يكون هزليا، وهو مرتبط بالأخطار التي تنتج عن هذا المفهوم المسرحي المثير. تعاني هذه المسرحية من كثرة المقاطع الجدلية الطويلة التي تجعل أفكار سارتر عصية على المسرحة الكاملة مما جعل أداءها مقتصراً على الألقاء. الا ان قصة المسرحية وبالتالي رمزية موقفها، كانا على درجة من البساطة والقوة تكفيان لصياغة قيمة اخلاقية بتعابير اليغوريه. واذا كانت مسرحية «الذباب» لا تقنع المشاهد، بجدوى الوجودية، فانها مقبولة بشكل ما كعمل درامي حديث حول البطولة الفردية في وجه العدو والتعبير عن السخط الاجتماعي. ولكن ذلك كله لا يصرف الانتباه عن أهمية وضرورة العرض الأول لهذه المسرحية في عام

١٩٤٣ والتوافق بين الحدث الدرامي وسياقه التاريخي، كان سارتر نفسه قد اشار الى جرأة دولان حين عرض هذه المسرحية بباريس المحتلة:

(كان ذلك عام ١٩٤٣ حين ارادت حكومة فيشي ان تدفعنا الى الاحساس بالندم والعار. وبكتابة مسرحية «الذباب» كنت احاول المساهمة بما استطيعه لاستئصال مرض الندم هذا والتخلص من العار الذي كان فيشي يحاول فرضه علينا. كان المتعاونون مع المحتل يعتبرونه أمراً عادياً. ولذلك نجحت الحملات الصحفية باجبار مسرح سارابرنار على وقف المسرحية مما جعل هذا العمل المتميز لأعظم مخرج عندنا يذهب سدى).

لقد حدّ التوجه الفلسفي ايضاً من نجاح مسرحيات كامو بشكل كامل على المسرح على الرغم من انه كان من المعجبين بكوبو، وله خبرة طويلة كمخرج وممثل خلافاً لسارتر. فقد أسس المسرح الشيوعي، دي ترافاي عام (١٩٣٦-١٩٣٧) وحين ترك الحزب انشأ مسرح دوليكيب الذي استمر من ١٩٣٧-١٩٣٩. وقد قدمت مسرحية «كاليغولا» خلال الحرب ايضاً باخراج بول أوتلي على مسرح ايربرتو عام ١٩٤٥. كتبت هذه المسرحية عام ١٩٣٩ وكان واضحاً ان كاموا اختار هذا العنوان لغاية في نفسه، استمر عرضها لمدة عام تقريباً خلال ١٩٤٥، قام جيرار فيليب بالدور الرئيسي. ويمكن اعتبارها اهم مسرحيات كامو قيمة. والمؤكد انها آحدى اهم مسرحياته التي تمسرح فلسفته في العبث الوجودي.

وصف كامو مسرحية «كاليغولا» بأنها تراجيديا فكرية يعالج من خلالها التاريخ الروماني بحرية كاملة. فمن خلال حزن كاليغولا على موت اخته التي سبق ان مارس معها سفاح القرى، يقر هذا الامبراطور الشاب أن على روما ان تحكم بمنطق الكون الأعمى القبيح. وعلى جميع الأرستقراطيين ان يتخلوا عن ثرواتهم للدولة ويستعدوا للموت. كاليغولا ذو المزاج اللطيف في البداية يتحول الآن الى طاغية شرس ليعرّف الاخرين بهذا العالم الوحشي الذي يعيشون فيه. هاهو ذا ينزل الموت جوعاً بالفقراء ويهلك معظم الأغنياء حتى انه يخنق عشيقته.

ولكن بالرغم من كل هذا اللامنطق في العبثية يفشل في الوصول الى السعادة، وقبل ان يطعن حتى الموت يحصل الشيء المنطقي الوحيد في المسرحية وهو انه يصرخ في وجه صورته في المرآة ويقذفها بكرسي صغير.

كانت المسرحية مقبولة لدى جمهور باريس لأنه رأى فيها تطابقاً بين فلسفة كاليغولا الاستبدادية من جهة والنازية والفاشية الكريهتين من جهة آخرى، كما رأى كلا من هتلر وموسوليني في جنون عظمته. ومع ذلك تعيد هذه المسرحية- كعمل درامي-تقديم سلسلة من المخاوف، الا انها بالرغم من كل مقوماتها الفلسفية تخفق في مسرحة اي صراع اخلاقي في اعماق كاليغولا. واخيراً، اليست هذه هي رغبة المؤلف الوجودي في الافلات من قيود الواقعية النفسية الضيقة؟ ربما جاء التعويض عن ذلك في المسرحية من خلال سبر العقل البشري. ومثلما احب سيزيف الحياة ومع ذلك عوقب بعبثية، يموت كاليغولا دون امل للمستقبل فتأتي حصيلة المسرحية سلبية بشكل كلي.

تعتبر الأفكار المعقدة والرسالة غير المقنعة التي تحاول التعبير عنها سبباً في قصر حياة الدراما الوجودية وفي الحد من انتشارها خارج باريس. ان دخول الكاتب الى المسرح اعتماداً على نظرية فلسفية يعادل في خطورته اعتماد الممثل في تمثيله لعمل تراجيدي، على مجرد معرفته بنظرية ما في التراجيديا. ومما له دلالة هو ان يكون جان أنوي الوحيد- ضمن هذه الظاهرة الغريبة لمسرح فترة الحرب في فرنسا- الذي تابع تأليف مسرحيات أكثر وأفضل (حوالي اربعين مسرحية) استطاعت كل منها بطريقتها الخاصة ان تكون عملا مسرحياً ساخراً ينال شعبية واسعة. وتختلف اعماله في تنوعها من شبه هزلي ك«رقصة مصارعي الثيران» ١٩٥٢ حتى التراجيدي تقريباً مثل «بيكيت» ١٩٥٩ التي يمكن اعتبارها افضل معالجة، حتى هذا الوقت، للعلاقة بين هذا القس وملكه.

في النهاية ليس لأنوي اي موقف فلسفي محدد. وعلى كل حال يمكن ان نحدد لهجة واسلوب مسرحياته اكثر مما نعطي تعريفاً لها اذا قلنا انها «مسرحيات سوداء» «مسرحيات متفائلة»، «مسرحيات مذهلة» و«مسرحيات مرهقة».

١٦- مسرح العبث

بيكيت وبنتر

«بانتظار غودو» ١٩٥٢

مرة اخرى تصبح باريس عاصمة الفن المسرحي في الغرب بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، كما صار اسم المسرح الفرنسي مرتبطاً بثورة الدراما السريالية التي لم تدم طويلاً والتي صارت تعرف ب«مسرح العبث». وهي مرتبطة بذلك العقد المضطرب الذي بدأ بمسرحية بيكيت «بانتظار غودو» ١٩٥٢ و«الملك يموت» ١٩٦٢ ليونسكو. انه عقد «الحرب الباردة» بما شاهده من توتر شديد في العلاقات بين الغرب والشرق. لم يكن هؤلاء المؤلفون، الذين يعيشون في باريس ويصنفون كعبثيين في تلك الفترة يمثلون مدرسة واحدة او يشتركون بقضية او فلسفة محددة. لقد جاء كل من بيكيت، يونسكو، آدموف وأربال من ارضيات مختلفة جداً: وهم على التوالي من مواليد ايرلندا، رومانيا، روسيا واسبانيا. وان جان جينيه، الفرنسي الوحيد الذي يمكن وضعه ضمن هذه المجموعة سرعان ما تبين انه لم يكتب بنفس المنحى للمسرح، ولذلك سنفرد له فصلاً مستقلاً (الفصل ١٨). ولم يكن بيكيت ومجموعته شباباً طائشين بتمردهم، ففي عام ١٩٥٢ كان أربال هو الوحيد الذي لم يبلغ الأربعين من عمره، كما لم يكن هؤلاء الكتاب على صلة بأية تطورات معينة في مجال الممارسة على الخشبة، وان كان عمل المخرج روجيه بلان (١٩٠٧-   ) مع كل من بيكيت وجينيه عاد عليه بشهرة واسعة.

لقد كان مسرح العبث، مثل الحركة المسرحية الأيرلندية، مسرح مؤلف لا مسرح مخرج.

يمكن تفسير ظهور العبثية الفرنسية المفاجيء- جزئياً- على انها ردة فعل عديمة على الوحشية وغرف الغاز والقنابل الذرية التي شهدتها الحرب لقد كشف مسرح العبث عن الجانب السلبي في وجودية سارتر، وعبر عن بؤس وعقم عالم بدا بدون أهداف. تقدم الصور القاتمة في مسرحية بيكيت «بانتظار غودو» ١٩٥٧ وجوداً انسانياً يشبه «فترة سجن لا تطاق» تنقضي «بين الولادة الاجبارية والموت الاجباري الأكثر سوءاً» كما يصفها بشكل موفق ريتشاردكو في كتابه «بيكيت». تتمتع حياتنا بحرية مؤقتة الا انها «حرية العبد في الزحف شرقاً على ظهر سفينة غرباً» الموت هو الموضوع البارز في مسرحية يونسكو «الملك يموت» جنبا الى جنب مع الانحلال الفعلي للعقل والجسد. تصور كل اشارة صادرة عن الخشبة في هذه الأعمال لا معقولية يراد منها خلق الصدمة والمفاجأة. وتعكس نظرتها الكئيبة لحياة انسان كيركيغارد البائس السلبي الملحد حتى النهاية- الا اذا كان المرء مستعداً للايمان بأن ما هو سلبي قد يحوي حافزاً ما للقيام بعمل ايجابي، وكأننا نقول: «ماد امت الامور على هذه الدرجة من الفظاعة، فلم لا نتصرف ازاءها بشكل ما؟» بعد عشر سنوات اصبحت لفظة «العبث» بالمعنى الوجودي الذي استخدمه كامو في «اسطورة سيزيف» ضيقة جداً في مدلولها الذي صار يشير الى انسان وقع في شرك عالم عدائي مطلق الذاتية، وجد ليخلق الكابوس الذي يمكن ان ينشأ حين يبلغ الخواء والعزلة والصمت أقصى مدى.

تقع المسرحيات العبثية ضمن التراث الرمزي، كما كانت خالية من اية عقدة منطقية او تشخيص بأي معنى تقليدي، فشخصياتها تفتقر الى الدوافع الموجودة في الدراما الواقعية وبهذا الشكل يتعمق احساسها بالعبثية. كما يعمل غياب الحبكة على ابراز رتابة وتكرارية الزمن في القضايا الانسانية. ولا يزيد الحوار، بشكل عام عن كونه سلسلة من الكليشيهات المفككة التي تحجّم المتحدثين الى مجرد آلات ناطقة. وهذه المسرحيات لا تناقش الظرف الانساني، بل تحاول ببساطة تصويره في أسوأ احواله من خلال صور ساخطة بقصد تحرير الساذج من اوهامه وتوجيه صدمة للقانع بواقعه.

ونتيجة لهذا المضمون الاحادي، طرحت العبثية مجموعة من المسائل العملية الخاصة على الكاتب الذي يريد شق طريقه في عالم المسرح. عدمية تتنافى مع كل ما حققه الفن الدرامي في الماضي. واضافة لذلك، فان تطرف الرؤى العبثية يجعل التعبير عنها متعذراً على الخشبة. ولذلك تبنى هؤلاء المؤلفون طرقاً اسلوبية لشد اهتمام الجمهور وخلق نوع من الغربال يعمل على تنقية العبارة المسرحية، وفي الوقت نفسه يخفف من مقاومة المشاهد. وتكاد هذه الطرق المعتمدة تعادل ما نجده في الهزليات (الفارس) حيث تبين ان الضحكة افضل الحيل في امتصاص قلق المشاهد.

اعتمدت مسرحيات صامويل بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩) المتكررة على مضمون وتقنيات الايماء ومسرح المنوعات (ميوزيك هول) والسيرك والكوميديا الارتجالية (كوميديا ديلارتي) في تصويرها لنشاط الحياة اليومية. فجميع شخصيات «غودو» و«لعبة النهاية» من فلاديمير وايستراغنون، بوزو ولاكي، هام وكلوف حتى ناغ ونيل هي ازواج من الكوميديين او المهرجين تلهي نفسها وبالتالي مشاهدها، بالحركات وتداخل الحوار والبراعة البهلوانية والاسترخاء حتى النوم واختطاف القبعات (ثلاث قبعات لرأسين). وهكذا يتقاتل هذان المتسكعان اللذان ينتظران غودو ويأكلان ويحاولان النوم الى درجة انهما يحاولان الانتحار على طريقة ممثلي هذه الأنواع من الدراما. كما ان ما يوحي به تهريجهما من سلوك غريب وتخل عن الكرامة يجعلها صورة عبثية للحياة. ولذلك قام كوميدي محترف (من الفودفيل) هو بيرت لاربدور ايستراغون في اول عرض امريكي لمسرحية «غودو». لا يعتبر نشاط هذه الشخصيات «حدثا» بالمعنى الذي يؤدي الى تصور قصة؛ انه مجرد «أداء» اي حضور مرئي لشخصية مسلية. ففي روايات بيكيت يصبح الوجود لا شيء الا في الخيال فقط. وهذا مفهوم يصعب تجسيده على الخشبة من قبل ممثلين حقيقيين. ولذلك فان مهرجيه عبارة عن تجريدات تمثل طبيعة الوجود اكثر من تمثيلها للبشر. وهكذا ينتظر

ديدي وغوغو الى ما لا نهاية، وينتظر هام وكلوف النهاية التي لا تأتي كأشكال منقوشة في الزمن، الا انهم يفعلون ذلك بحيوية مثيرة للشفقة فتصبح عملية مشاهدتهم شيئاً مضحكاً.

وكما هو الحال في الفارس، فان السبب والنتيجة ساقطان من الحساب، وقد يتم تسريع الزمن او الحد من حركته. ولا يخضع القدر لأي تنبؤ ولذلك يصبح كل شيء متوقعاً وهذا ما يبدو عالم لا عقلاني. ففي «غودو» يظهر صبي فجأة ليعلن ان غودو سيفي بوعده غداً. وحين يأتي غدٌ يظهر الفتى ثانية ليعيد نفس المعلومات، ولكن هل هو الغد، وهل الصبي هو الصبي نفسه؟ ومع ذلك فان ما تراه عيوننا يشير الى مرور الزمن ما دامت قد ظهرت ورقة او اثنتان على الشجرة الذابلة. ففي مثل هذه الظروف من التكرارية الفظيعة والتماثل يبرز أي اختلاف «بسيط» بشكل واضح، وهذا هو شأن تلك الأوراق القليلة البائسة على الشجرة. اذن، ماذا عن تأثير عمى بوزو المفاجىء؟ وفي «لعبة النهاية» يجلس هام مشلولاً أعمى، بائسا في كرسي وهو يفكر في أمر والديه المبتوري الأرجل.

ناغ ونيل محجوزان على نحو غرائبي في برميلين للقمامة؛ ووحده كلوف، خادم هام، الذي يتحرك بحرية، الا انه سجين مثلهم تماماً ما دام لا يستطيع المغادرة. وبهذا الشكل نرى كلا منهم متكلاً على الآخر وبشكل يثير الضحك وان تكن ضحكة خالية من الفرح.

تقدم مثل هذه الدراما، في أحسن احوالها، نوعاً من الشعر والايقاع في شكل كوميدي واسلوب هزلي خاصين بها. وهذه الطريقة الكوميدية بالذات هي التي جعلت مسرح العبث اكثر انتشاراً من المسرحيات الخاصة والسريالية التي قدمها كل من أبو لينير وكوكتو. ففي بريطانيا، عرض العديد من مسرحيات هارولد بنتر المبكرة في التلفزيون فاستطاعت ارضاء الجمهور الشعبي بشكل مدهش. لقد عرضت مسرحية «غودو» في العديد من السجون. وبدت واضحة ومفهومة بشكل لا لبس فيه. والآن بعد تجاوز

الغرابة الأولية في الأساليب العبثية، اصبح اسلوب كل من بيكيب ويونسكو وبنتر مألوفاً تماماً مثلما اصبحت رسوم بيكاسو الثنائية الأبعاد ذات مكانة رفيعة تناسب الملصقات الدعائية خلال وقت قصير.

ونظراً للصداقة التي كانت تربط روجيه بلان بأرتو وصلته باخراج مسرحية «ال سنسي» عام ١٩٥٣ تكون الإحساس بان مسرح العبث مدين لمسرح القسوة. وعلى كل حال ان المنطق الملتوي للحماقة، والذي يمثل سمة فكرية اساسية في مسرحيات بيكيت ويونسكو، يجعلها بعيدة عن العاطفية المفرطة المميزة لمسرح أرتو، وكل ما يبقى من نظرية أرتو عن القسوة في أفضل مسرحيات اللامعقول هو فكرة عامة عن تعريض المشاهد للخوف. وكما سوف يتبين، نرى كل مؤلف يعبر عن فهمه الخاص للعبث بطريقته الخاصة ايضاً، وان يكن بعضهم اكثر ايجابية من الآخرين، مع ان الظرف هو الصفة العامة.

كتبت مسرحية «غودو» بالفرنسية بين عامي ١٩٤٧-١٩٤٩ ونشرت عام ١٩٥٢. وقد صرح بيكيت انه كتبها بالفرنسية ليضمن بساطة كلماتها. كان قد شاهد عرض بلان لمسرحية «موسيقا الشبح» عام ١٩٤٩ ونظراً لاعجابه بها ارسل له مسرحيته «بانتظار غودو» و«ايلوتيريا eleutheria» التي كتبت عام ١٩٤٧ ولم تكن قد نشرت بعد. أعجب بلان بالمسرحيتين، الا ان ثلاث سنوات مرت قبل ان يستطيع تأمين المال اللازم لاخراج اي منهما. وحين واتته الفرصة، اختار «غودو» لأنها اقل كلفة واكثر بساطة على الخشبة وتحتاج خمس شخصيات فقط. وهكذا كان الأمر عام ١٩٣٥ حيث عرضت لوقت قصير على مسرح بابيلون الصغير في جادة راسبي، وهذا المسرح لم يعد موجوداً. بهذا الشكل اصبح روجيه بلان اول واهم من اوجد الصلة بين بيكيت والمسرح المحترف. قام ماتياس بتصميم الديكور وقام بلان نفسه بدور بوزو وجان مارتان بدور لاكي وبيير لا توربدور ايستراغون ولوسيان ريمبورغ بدور فلاديمير (وقد هاجم هذا العرض نقاد بارزون امثال جان جاك غويتي في الفيغارو وتييري مولينيه في روفي دوباري). وحده سيلفان زيجل في ليبراسيون الذي وجد العرض عملاً ايجابياً. ولكن لحسن الحظ حضر العديد

من المؤلفين الكبار هذا العرض فأسهمت اطراءاتهم من خلال «الفنون» و«النقد» خلال تلك الفترة الحرجة، كانون الثاني وشباط من عام ١٩٥٣ في تغيير مسار التاريخ المسرحي بشكل من الأشكال. فقد اعتبرها جاك اويبرتي «عملاً كاملاً» وقال عنها أرمان سالاكرو بانها «مسرحية العصر» التي طال انتظارها. واكثر من ذلك يقول أنوي، بأن تلك الأمسية تمتعت بنفس الأهمية التي حظي بها اول عرض لأعمال بيرانديللو الذي قدمه بيتوييف في باريس عام ١٩٢٣ (فنون ٢٧، كانون الثاني). وسرعان ماترجمت هذه المسرحية الى عدة لغات وعرضت على مسارح العالم لتثير نقاشات لا نهاية لها. وقد استخلص ملفين فريدمان بشكل ناجح جميع التفسيرات المختلفة في «الدراما الحديثة» كانون الأول ١٩٦٦. كما قام جون فليتشر وجون سبيرلينغ بجمع كل التعليقات المتناقضة حول عروضها في كتابهما «بيكيت: دراسة لمسرحياته» ١٩٢٧. ان هذه المسرحية هي التي دفعت بالدراما العبثية الجديدة الى الشهرة السريعة، كما حضت المؤلفين الأقل شأناً في كل مكان على تجريب هذا النوع.

ان خشبة بيكيت في منتهى البساطة دوماً، وتكاد تكون فارغة، كما يبين النص بدقة ما يجب فعله وكيفية تنفيذه. ومع ذلك نشأت معالجة فلاديمير (ديدي) واستيراغون (غوغو) كمتسكعين مع اخراج بلان للمسرحية، كان في البداية يريد ان يُلبِس لاكي ثياب حمال محطة. وقد اشاد ألان روب غرييه، بشكل يدعو للتساؤل، باخراج بلان الذي اضاف للمسرحية بعض تأثير السيرك الا ان وضوح الحذف في النسخة الانكليزية لعام ١٩٥٤، يبين بشكل أفضل مدى تأثير بلان على المستوى العملي.

(أعيدت السطور التي حذفتها الرقابة البريطانية الى نسخة عام ١٩٦٥). كان بيكيت يؤكد باستمرار ثقته بقدرة بلان كمخرج لأعماله من خلال تشجيعه على إعادة تقديم «غودو» على مسرح ايبرتو عام ١٩٥٦ ومسرح الأوديون عام ١٩٦١. وفي عام ١٩٥٧ قام المؤلف بإهداء مسرحية «لعبة النهاية» الى بلان.

كانت مسرحية «غودو» أقل نصيباً بالنجاح في بريطانيا، فقد رفض رالف ريتشاردسون القيام بدور ايستراغون مع اليك غينيس بدور فلاديمير لأن المؤلف لم يستطع، اولم يرض ان يوضح المسرحية له، تماماً مثلما حصل فيما بعد مع جون غليغود الذي رفض العمل في «لعبة النهاية» لأنه لا يريد التمثيل في مسرحية لا يفهمها بشكل كامل. واخيراً قام بيترهال باخراج مسرحية «غودو» دون ان تعرض على الرقابة في احد نوادي الاخراج في مسرح الفنون بلندن عام ١٩٥٥ ثم انتقل هذا العرض بعد حذف الرقابة لما تريد إلى مسرح كرايتريون، ابرز هول بعضاً من صفات المهرج في شخصيتي المتسولَين، وقد اورد ألن شنايدر الذي كان يحضر العرض مع بيكيت ان المؤلف لم يكن مرتاحاً لما رآه، وخصوصاً اكوام النفايات التي تعطي انطباعاً واقعياً على الخشبة والتي تنسف الانطباع بأن الحدث يجري في مكان فارغ وأن ديدي وغوغو معزولان عن بقية الكائنات البشرية. ومنذئذ أقر المخرج وفرقته أنهم لم يكونوا على بينة من امرهم فيما يخص النتائج التي وصلوا اليها، فقد بدا الأمر وكأن المسرحية تنجح رغماً عنهم. ذكر بيتر بول، الممثل الذي قام بدور بوزو، في سيرته الذاتية انهم في احدى المناسبات الهامة، وفي وقت كانوا يقدمون عروضاً جوالة اكتشفوا ان الوقت المتبقي لانطلاق القطار الأخير قصير جداً، ولذلك قدموا الفصل الثاني الذي يأتي صدى للأول من المسرحية، بسرعة اكبر، وكم كانت دهشتهم كبيرة امام هذه النتيجة المفرحة التي لم تنتقص من قوة المسرحية او تأثيرها.

وباستثناء مراجعات هارولد هوبسون وكينيث تينان، كان استقبال صحافة لندن غير مشجع لها. مع ذلك فان الاهتمام بمسرحية على هذه الدرجة من الغرابة تجاوز النقاد حيث استمر تقديم المسرحية بنجاح من قبل الطلبة والهواة في جميع انحاء بريطانيا مع اعطاء اهمية اكبر لما فيها من عناصر السيرك. ومع مجيء الوقت الذي اعاد فيه أنطوني بيج احياء فرقة جورج ديفاين الانكليزية للمسرح على مسرح رويال كورت عام ١٩٦٤ مع

جوسلين هيربرت لتصميم الديكور ونيكول وليامسون بدور فلاديمير (ذي العينين الحزينتين البائستين) وجاك ماكغوران الذي ادى دور لاكي بشكل رائع ومـريح لا يقل عن أداء جـان مـارتان لهـذا الدور في باريس، فـقـد اصـبح الممثلون اكثر فهما لها ولم تعد غامضة الا لقلة منهم. وكما يقول رونالد برايدن في «نيوستيتسمان» ٨ كانون الثاني ١٩٦٥ ، استطاع ماكغوران بشكل خاص «الأداء بالطريقة التي تناسب تصور بيكيت وكأنه جزء من تخيلاته» وقد تابع هذا الممثل تقديم العديد من العروض والقراءات البـارزة لأعمـال بيكيت حتى وفاته عام ١٩٧٣ .

لم تشهد امريكا عرضها الأول لمسرحية «غودو» حتى عام ١٩٥٦ حين أقدم الن شنايدر الصديق الشخصي للمؤلف على تلك الخطوة المشؤومة بافتتاح المسرحية في صالة كوكونات غروف (ميامي، فلوريدا). ومع تزايد شهرة هذه المسرحية اثبتت انها تعبر عن «الاحساس الساخر في القارتين» حتى حين قام كل من توم بويل وبيرت لاربدوري ديدي وغوغو .

كان العرض بمثابة صدمة قاسية للمستجمين على شواطيء فلوريدا . لأن لاركان متسلحاً بتدريبه في الفودفيل، فبقد توقع من بويل ان يلعب دوراً مكملا لعمله التهريجي. ولذلك لم يجد بداً من ارتجال بعض الحركات المضحكة اثناء حديث لاكي الطويل، وقد ذكر شنايدر ان العرض مثل اخفاقاً كاملاً.

وبشكل غير مألوف بدأ بيكيت بالمشاركة في عروض اعماله. ففي باريس اشرف على عرض «غودو» عام ١٩٦١ على مسرح الأوديون حيث اعطى موافقته الشخصية على الاضاءة الشديدة والشجرة الهزيلة النحيلة كما صممها جياكوميتي وعلى وجود حجر يجلس عليه ايستراغون . ويبدو انه مامن احد كان يفكر بالأخذ برأي المؤلف قبل ذلك. وبعدئذ اخرج بيكيت بنفسه كلا من «لعبة النهاية» و«شريط كراب الأخير» و«أيام سعيدة» و«غودو». وقد قدمت هذه الأخيرة على الخشبة الرئيسية من مسرح شيلر في برلين الغربية وهو العرض الذي قدم فيما بعد على مسرح رويال كورت

بلندن. استطاع مثل هذا العمل ان يقدم فرصة فريدة للمراقبين كي يدرسوا مقاصد بيكيت وخصوصاً بعدما صار يحتفظ بنسخ الملقن التفصيلية.

وكما يمكن ان يستنتج المرء من سطوره فانه يبدو مخرجاً محترفاً تماماً، دقيقاً وشديد الاهتمام بضبط اية ايماءاة او حركة او نبرة، كما يصر في جميع مسرحياته على الأداء السريع الرشيق. وفي هذا المجال لم يكن جورج ديفاين الوحيد الذي اعتبر نص بيكيت مقطوعة موسيقية وتأليفاً موسيقياًشفافاً يخلق ايقاعاته الخاصة عبر كل كلمة وعبارة. ويمكن ان نقرأ وصف شاهد عيان لعمله كمخرج فيما كتبه كل من والترد. اسموس في «المسرح الفصيلة، ١٩» وبيير شابرت في مجلة غامبي عدد ٢٨ وروبي كون جيمس نولسون في اول عدد من مجلتهما «مجلة دراسات بيكيت».

ومرة اخرى، اختار بيكيت ماتياس لتصميم ديكور مسرحية «غودو» في عرضها على مسرح شيلر، فتم ابتكار مخطط متميز للأزياء، وتألفت الفرقة من ستيفان ويغر، الممثل الطويل النحيف، بدور ديدي وهورست بولمان، القصير البدين، بدور غوغو. وقد طلب من ديدي ان يرتدي بنطالاً ضيقاً مخططاً وجعله يرتدي سترة غوغو السوداء التي كانت صغيرة عليه. كما ارتدى غوغو بنطالاً أسود يناسب مقاسه مع سترة ديدي المخططة التي كانت فضفاضة جداً. والمقصود هو تعزيز القناعة بأن كلا من الشخصيتين تكمل الأخرى حتى ان بيكيت عمل ذات مرة على ترتيب وقفتهما (ديدي وغوغو) في وضعية تجعل السترة المخططة تكتمل بالبنطال المناسب لها.

وقد كرر بيكيت الفكرة نفسها مع بوزوولاكي. فقد كان حذاء لاكي من نفس لون قبعة بوزو، وصدرية لاكي ذات المربعات تناسب بنطال بوزو ذا المربعات، وسترة بوزو الرمادية تناسب بنطال لاكي الرمادي.

وهناك تفاصيل اخرى على قدر من الاهمية ايضاً، فقد كان القميص الداخلي الوردي الذي يرتديه غوغو طويلاً جداً بحيث ظهر وهو يغطي الى مادون ركبته حين نزل بنطاله الى الأرض. وفي رقصة «الشجرة» أراد بكيت لغوغو ان يتخذ وضعية اليوغا الحقيقية ويده فوق رأسه كأنه يصلي. يحمل

تفكير بيكيت حول ترتيب الخشبة معنى ميتافيزيقيا خاصاً به وحده: فقد وجد روبي كون تناسقاً جميلاً على الخشبة، اذ ان الحجر المربوع القصير يشبه غوغو، والشجرة النحيلة الهزيلة تشبه ديدي، كما روى والترأسموس عن بيكيت قوله «ايستراغون على الأرض، لذلك هو مرتبط بالصخرة، اما فلاديمير فهو خفيف يتجه للسماء وهو مرتبط بالشجرة».

«لعبة النهاية» ايضاً كتبت بالفرنسية اولاً وقدمها بلان بالفرنسية على مسرح رويال كورت في لندن عام ١٩٢٧، فقام بلان بدور هام hamm وجان مارتان بدور كلوف، وقد قدم نفس العرض على ستوديو الشانزيلزيه واستقبل بنفس التعليقات المألوفة المليئة بالغمز. كان الديكور، اذا اعتبر ديكوراً، اكثر برودا مما هو في «غودو» التي بالرغم من كل شيء تتضمن احساساً بوجود منظر طبيعي خارجي يبعث الارتياح من خلال الشجرة. اما «لعبة النهاية» فمحصورة في غرفة جعلها بلان على شكل رحم، كما اوحى وجود نافذتين عاليتين في مؤخرة الخشبة- على شكل محجرى عينين-بأن الخشبة تمثل جمجمة وهذا ما زاد في غموضها. وفي البرنامج نفسه على مسرح رويال كورت قدم بلان مسرحية بيكيت الميتافيزيقية الايمائية الاولى «فصل بدون كلام» ١٩٥٧. وهي تصوير من خلال البالية لرجل وحيد، في صحراء بيضاء حارة تتحكم به هبات حادة غير محددة من الصفير فوق الطبيعي وكأنه شخص آلي.

لقد بدا بيكيت ميالا الى تقليص العناصر الدراميه في مسرحياته الاخيرة الى ادنى حد.

كما كاد عمله الاخراجي بعد «غودو» و«لعبة النهاية» يلغي تداخل شخصية ما بأخرى. قدمت مسرحية «شريط كراب الأخير» لأول مرة في باريس عام ١٩٥٨ فقام جان مارتان بدور كراب، (وفيما بعد مثله باتريك ماجي في لندن ومارتن هيلد في باريس) وهي مكونة من مونولوج يؤديه عجوز مستجيباً فيه لشريط تسجيل كان قد سجله قبل ثلاثين عاماً. اما مسرحية «الأيام السعيدة» فقد عرضت عام ١٩٦١ حيث أدت مالين رينو دور

ويني بطريقة غير موفقة (وفي لندن أدته بيجي اشكروفت) وهي في الحقيقة مونولوج تؤديه امرأة متوسطة العمر تجلس في كومة رمل تكاد تبتلعها بالتدريج. هاتان المسرحيتان واخريات غيرهما، من النوع الذي يحصر الممثلين فيما يشبه جرات الدفن، قلصت دورهم جسدياً الى مجرد ازواج من الشفاه تتحرك في الظلام بشكل ينفي الحاجة للممثل وحتى المسرح ذاته. وبهذا الشكل تكون العملية الرمزية قد بسطت عمل الخشبة إلى درجة كبيرة جداً، الا ان المرء يشك ان كان مثل هذا العمل المضاد للمسرح سيخدم تطور الفن الدرامي مستقبلاً.

وربما كان من حسن الحظ ان بيكيت اثبت ان الآخرين عاجزون عن تقليده. فقد أعلن هارولد بنتر (١٩٣٠-) في بريطانيا انه مدين له: بالنسبة لبنتر، يعتبر بيكيت «أعظم كاتب في ايامنا». وقد تجلى تأثير بيكيت من خلال ديكور بنتر البسيط واعتماد الحوار العفوي البسيط العرضي في بعض مسرحياته المبكرة. وفي واحدة او اثنتين من مسرحياته المتأخرة «منظر طبيعي» ١٩٦٨ و«صمت» ١٩٦٩ بدا ميالاً لاستخدام المونولوج البيكيتي. الا ان موهبة بنتر الفذة تعود بشكل اساسي لهذا الغموض المعبر الموجود في حواره بشكل يميزه عن غيره، هذا ان كان له سلف في هذا المجال الذي قد يتمثل في التسلية الفريدة غير الناجحة اي كوميديا غرفة الاستقبال الانكليزية. والعديد من مسرحيات بنتر على صلة بهذا النوع ابتداء من «المجموعة» ١٩٦٢ التي اخرجها مخرج انكليزي آخر هو بيتر هول الذي عمل قبل ذلك مديراً لفرقة شكسبير الملكية ثم المسرح الوطني، فكان يعتمد اسلوباً جافاً مدروساً بعناية في اخراج غني بالوانه الكوميدية. وقد اثبت هذا الاسلوب انه الأفضل على يد بنتر، كما ساعد مسرحياته في الكشف اكثر فأكثر عن جذورها الواقعية النفسية. وقد تحدث بنتر عن مخطوطته لفيلم «حادثة بالصوت والصورة» فقال:

> ان الحياة اكثر غموضاً مما تصوره
> المسرحيات، وهذا الغموض بالذات هو ما يسحرني:

ما الذي يجري بين الكلمات وماذا يجري حين لا تقال الكلمات.

هنا يضع المؤلف اصبعه على أعظم نقاط قوته كمسرحي، الا ان هناك اكثر من اشارة الى الذاتية الشديدة في هذه الكلمات. وقد تساءل البعض فيما اذا كان الغموض، وخصوصاً في مسرحياته الأخيرة «الأزمنة القديمة» و«الأرض الحرام» ١٩٧٤ قد استخدم كغاية لا وسيلة.

وعلى الأقل، بات الآن واضحاً ان بنتر لم يعد يعتبر عبثاً مقتضباً. ان بعض ما انجزه يتمثل في ايجاد طريقة درامية لكشف التهديد الذي يغلف العلاقات اليومية الرتيبة والتعبير عن التوتر الموجود بين الناس الذين يعتقدون انهم يعرفون بعضهم بعضاً، وهذا ما يتضح في أحدث مسرحياته «الخيانة» ١٩٧٨، وربما كان هذا الجانب اكثر وضوحاً في مسرحياته الأقدم التي ضمنّها الكثير من العنف والغموض بشكل لا ضرورة له، علماً بأن ذلك يدل على عدم ثقة المؤلف بطريقته. ففي مسرحية «الغرفة» ١٩٥٧ ذات الفصل الواحد تعرف امرأة، وهي مرعوبة، ان غريباً ينتظر خارج البيت منذ عدة ايام ليراها. وحين يظهر هذا الرجل اخيراً تكون المفاجأة الغامضة هي انه أسود. وتصبح المفاجأة اعظم حين تصير المرأة عمياء في الوقت الذي يكون زوجها قد قتله دون اي دافع، تعتبر مسرحية «حفلة عيد الميلاد» ١٩٥٨ اول مسرحية من هذا النوع نجح فيها بنتر في اغاظة جمهوره على مدى ثلاثة فصول.

ومع ذلك يأتي المفهوم الذي تحمله اي من مسرحياته عبر احساس كوميدي فريد ودعابة ساخرة تقوم على استخدام لغة انكليزية اصطلاحية متطورة.

وهذا ما جعل ترجمتها لتقديمها خارج بريطانيا امراً لا يخلو من الصعوبات. ومما له خصوصية هو ان الأثاث العادي في مسرحياته يبقى رمزياً بشكل من الأشكال- وهذا ما كان المؤلف ينفيه باستمرار- مما كان يؤدي دوما الى معالجة نصه بطريقة كئيبة.

كانت الأدوات الصغيرة عند بنتر نمطية، تتكون من غلاية ووعاء (على شكل دلو)، ومدفأة كهربائية، وهذه اشياء قد لا تكون رمزية الا ان معالجته

الدرامية للواقع رمزية بالتأكيد. فهو لا يبني مسرحيته على اية فلسفة عبثية سائدة، ومع ذلك يريد اظهار الناس وقد غمرتهم التفاهات سواء تفاهة الأشخاص او الأشياء او الحديث. انه يصل الى استجابة كوميدية من خلال تقديم التفاهات بدقة مفصلة قد تغطي على اية مقاصد رمزية، ولكن هذه التفاهات ذاتها تمثل حياتنا بشكل كبير. فبعد «ليلة في الخارج» ١٩٦٠ وخصوصاً في «المجموعة» و«العاشق» ١٩٦٣ و«العودة للوطن» ١٩٦٥ اضاف بنتر عنصراً هاماً الى مكونات اعماله وهو التأكيد على الجنس. فحين يسلط مجهره على العلاقات بين الجنسين، يصبح اي خوف من العزلة والهجر واي تلويح بخطر يهدد الأمن والكرامة شيئاً مسلياً كما كان دائماً، لكنه ايضاً اكثر ايلاماً بكثير. ان فهم بنتر للسلوك الانساني مرهف وقدرته على ايصال ما يراه بشكل موضوعي من خلال الشخصية والحوار جعلته أفضل مؤلف كوميدي يكتب بالانكليزية بعد برنادشو.

هناك موضوع ظل يفرض نفسه بازدياد في اعمال بنتر خلال السنوات العشر الأخيرة وخصوصاً في «منظر طبيعي» و«صمت» و«الأزمنة القديمة» و«الخيانة» وهو الطبيعة المراوغة للزمن في حصاره وتغلغله في الرأس وقدرتنا على استخدام الذاكرة ببراعة. ولقد اظهر بنتر اهتمامه المتزايد من خلال تخصيص عام كامل لكتابة سيناريو لرواية بروست «البحث عن الزمن المفقود» مع ان الفيلم الذي طرح فكرته جوزيف لوزي ظل مجرد فكرة. ان مسرحية «الخيانة» تجريبية متميزة حول احساسنا بالزمن بطريقة مفتوحة واستثنائية، وذلك من خلال تقسيم الحدث في المسرحية الى تسعة مشاهد ثم أدائها بتسلسل معكوس.

وهكذا يستطيع المشاهد تتبع علاقة زنا على مدى تسع او عشر سنوات الى الوراء. فهو يبدأ من لقاء مميت بين الطرفين المعنيين وقد انهيا لقاءهما الغرامي تماماً لينتهي ببداية العلاقة العاطفية. وهذا تكنيك يجعل كل مشهد يوضح بعضاً مما سبقه. بهذه الطريقة ازال بنتر الكثير من غموض الدوافع

حيث لا يفصلنا سوى خطوة واحدة عن الدراما الاستعادية (استرجاع احداث الماضي) التي كان ابسن يكتبها قبل مائة عام.

اعتمدتوم ستوبارد (١٩٣٧-) على بيكيت في مسرحيته «موت روزنكرانتس وغيلد نشتيرون» ١٩٦٧ وهي بالأصل هزلية (فارس) من فصل واحد كانت قد عرضت في مهرجان ادنبره عام ١٩٦٦، وهي ايضاً التي طالب المسرح الوطني بزيادة فصل عليها. اخذت هذه المسرحية عن «بانتظار رغودو» فكرة وجود احمقين يكمل احدهما الآخر ليقوما بتقديم مشاهد لم يكتبها شكسبير لرجال البلاط في «هاملت». وهما مثل ديدي وغوغو يعتمدان كلياً على غودو، وبهذا الشكل نجد ان روز وغيل مجردان من اي شكل من اشكال الحرية بدون الأمير، كان بيكيت قد مهد الطريق امام مثل هذه الرمزية الكوميدية، ولذلك حظيت هذه المسرحية بشعبية واسعة في كل مكان. اما النقاد فلم يكلفوا انفسهم عناء اعطاء حكم في الموضوع. فقد قال روبرت بروستاين بان ستوبارد مؤلف ذكي يعتمد على التلاعب اكثر من المعالجة، وكان جون رسل براون واحداً من الكثيرين الذين اعتبروا المسرحية محاكاة تهكمية لمسرح العبث لا تزيد عن كونها تجميعاً لخصائصه. ومع ذلك استطاع ستوبارد التدليل على براعته اللفظية اضافة الى مهارة مسرحية ناضجة على طريقة بيرانديللو. والآن صارت اهدافه- فضلاً عن (الفكر الجامعي) و(دواء الفكر)- تبدو اكثر وضوحاً في احداث مسرحياته مثل «القافزون» التي مثل فيها مايكل هوردرن وديانا ريغ على اولد فيك لفرقة المسرح الوطني عام ١٩٧٢ و«سخافات» التي مثلها جون وود وجون هيرت وتوم بيل على ألدويك لفرقة شكسبير الملكية عام ١٩٧٤ ثم «ليلة ونهار» التي ادتها ديانا ريغ على مسرح فوينكس عام ١٩٧٨.

* * *

١٧- مسرح العبث
يونسكو وآخرون
«المغنية الصلعاء» ١٩٥٠

يعتبر بوجين يونسكو (١٩١٢-   ) بشكل ما منظراً أكثر مما هو مؤلف مسرحي، فهو مثل بيكيت، يرى العالم موضوعاً مثيراً للسخرية والألم في آن واحد. وقد اوضح هذا لتناقض في أقدم مسرحياته من خلال كثرة الألفاظ اللامنطقية التي يوردها على ألسنة شخصيات سطحية نموذجية. واذا كانت نكاته اطول مما ينبغي وحواره منمقاً جداً، فان النتائج جاءت مرحة بحيث حققت شعبيتها بسرعة. الا انه خلافاً لبيكيت، لم يكن يتوانى عن الحديث والكتابة حول مقاصده، فكان ذلك اكثر عمقاً وتأثيراً من مسرحياته.

كان واضحاً ان يونسكو كوّن فلسفة ذات شأن عن العبث حين اثار ضجة عام ١٩٥٨ في رده على الصحفي البريطاني كينيث تينان الذي كتب في الأوبزرفر اللندنية بأنه ليس لهذا المؤلف المسرحي رسالة او التزام. كان تينان أحد المدافعين الصغار عن الواقعية الاشتراكية معتبراً سارتر وبريخت نموذجين للالتزام في الدراما ومشجعاً أعمال الواقعيين البريطانيين الجددأمثال جون اوزبورن وأرنولد ويسكر. نشر ردّ يونسكو في الأوبزرفر، ثم اعيدت طباعته عام ١٩٦٢ في «ملاحظات وملاحظات مضادة»، وكان له تأثير كبير حيث يقول فيه: «لا علاقة للعمل الفني بالعقيدة» لكنه يتبنى «وسائله الخاصة التي تمكنه من الفهم المباشر لما هو حقيقي». لقد كانت الاشتراكية الواقعية ذات مستوى واحد فقط، وهذا غير كاف بحد ذاته. يتجه اهتمام يونسكو الى التعبير عن فقدان المعنى في الحياة وقد حاول دائماً الاستفادة من شخصية بيرانجيه «berenger» المناقضة لمفهوم البطل والمتميزة ببراءتها ورقة شعرها لكي يظهر محاولة الانسان الجريئة واليائسة في تحمل بعض المسؤولية بشكل يؤدي الى اثارة الشفقة على هذا الوضع غير المجدي الذي يجد نفسه فيه.

يعود الفضل ليونسكو في الاعتراف بأول عرض لمسرحية عبثيه صريحة بعد الحرب. فقد كتب «المغنية الصلعاء» عام ١٩٤٨ وعرضت عام ١٩٥٠ من قبل نيكولا باتاي على مرح نوكتامبيول وفيها يقتصر عمل الزوجين على مجرد الجلوس والتحدث بكليشهات تكاد لا تحمل اي معنى وهذا ما يعتبر برأي المؤلف «مأساة اللغة» التي تقدم بشكل رمزي التفاهة الغرائبية لحياتهما الزوجية الخالية من الحب. تعبر الشخصيات عن آلية الحياة التي تعيشها دون تفكير. «شخصيات بلا شخصية» ويوضح يونسكو بشيء من الاقناع، كيف اخذ فكرة هذه المسرحية من خلال قراءة اعتباطية للكلمات والعبارات في كتاب لتعليم اللغة الانكليزية، ولذلك يقول: «العبث موجود هنا بمتناول أيدينا، في حديثنا اليومي».

كانت «اميديه، اوكيف تتخلص منها» أول مسرحية طويلة له، وقد اخرجها جان ماري سيرو عام ١٩٥٤ وهي ايضاً تصور حياة زوجية مات فيها الحب، ولكن بشكل اكثر غرابة. لقد مات الحب بالمعنى الحرفي للكلمة وظل كجثة مرعبة في غرفة النوم المجاورة. وفي الوقت الذي تنبت فيه الفطور من الجدران تبدأ الجثة بالنمو بشكل فعلي الى ان تملأ الخشبة، ان الجو العام في المسرحية هو حالة الجنون المضحكة. وعلى كل حال، استطاعت «اميدية» والمسرحيات الأخرى من نفس الاتجاه احراز افضل استجابة من الجمهور حين كانت الشخصيات تحافظ على وقارها في السراء واالضراء وتؤدي الحوار الرشيق التافه بايقاع سريع وكثيب. ومن خلال العرض تبدو مسرحيات يونسكو اكثر ما تكون خاضعة لقوانين الفارْس والانضباط الخاص بالفارس الصرف.

وفي مسرحياته المتأخرة، اصبحت حبكات يونسكو اكثر قوة، كما حققت شخصياته بعدها الثالث بشكل اعمق الى حد يمكن القول معه انها اكثر واقعية من الناحية الاجتماعية. وقد تركزت مواضيعه بشكل اكبر على حقيقة الموت ألتي لا جدل حولها، تلك الحقيقة الوحيدة التي تهيمن على كل

الأحلام والأوهام. تقدم مسرحية «القاتل» ١٩٥٨ على الخشبة (المدينة السعيدة) التي تمثل حالة متطورة لحياة مدينية يظهر كل ما فيها جميل- او هكذا يقال للجمهور الذي لا يرى الا امتداداً فارغاً من الضوء الرمادي الخافت. وفيما بعد يتبين ان هذه المدينة محكومة بشخص يرتبط وجوده بالموت ولايريد الرحيل، وانما يصر دون شفقة على انتزاع أرواح سكان المدينة. يؤدّي دور شخصية بيرانجيه المعروف عند يونسكو هنا على طريقة شارلي شابلن وهو يصر على مقاومة القاتل وخصوصاً حين يرى انه ليس اكثر من قزم. وجواباً على تساؤلات بيرانجيه يكتفي القزم بضحكة خافتة ثم يسحب خنجره من غمده. ونظراً لمثاليته الزائدة، يصبح بيرانجيه ضحية اخرى مثل الاخرين تماماً.

كانت مسرحية «وحيد القرن» ١٩٥٩ اكثر مسرحيات يونسكو نجاحاً. ولعل هذا عائد الى ما يبدو فيها من المجاز الأخلاقي الهادف الذي يجعلها تنطبق على مجموعة من المواقف السياسية والاجتماعية. وهي اكثر مسرحياته «صلة» بزمنها، ففيها يتحول سكان بلدة ريفية الى حيوانات من نوع وحيد القرن، وبارادتهم ينضمون الى الأغلبية في سلوكهم الذي يأخذ مظهر هستيريا جماعية من الاحساس الحيواني الذي ساد المجتمع. وحتى النهاية، يتمسك بيرانجيه بخصوصيته في وجه الضغوط الاجتماعية، حتى حين يبدو هذا السلوك الشاذ محكوماً بالفشل.

وفي هذه المسرحية، يبدو دوي أظلاف حيوانات الكركدن المؤثر في الشارع من اكثر المؤثرات الصوتية البعيدة عن الخشبة اثارة للضحك على مستوى جميع مسرحيات العبث. في عام ١٩٦٠، قدمها جان لوي بارو على شكل فارس مرعب في باريس، ولكن في العروض الأخرى تفاوت الأسلوب واللهجة ما بين المأساوية العميقة في المانيا والبيرليسك السطحي في امريكا.

بدأ آرثر آدموف (١٩٠٨-٧٠) كشاعر سريالي ذاتي الى حد كبير متأثراً بمزيج عسير الهضم من اعمال سترندبيرغ وكافكا وأرتو، فكان يمثل

حالة استثنائية لمؤلف عبثي تنتشر رؤاه بازدياد شعبية مسرحياته. كانت مسرحياته الأولى تمسرح يأسه الشخصي. الا انه كان قد بدأ قبل انتحاره بالكتابة على طريقة المسرح الملحمي البريختي الأكثر ايجابية وأصبح أكثر التزاماً بقضية الواقعية الاشتراكية. لقد كانت مسرحيته «المحاكاة التهكمية» (الباروديا) عملاً عبثياً متقدماً بأسلوب سريالي قبل ان تعرف مسرحية «بانتظار غودو» فقد كتبت عام ١٩٤٧ ولم تعرض حتى عام ١٩٥٢ انها (محاكاة ساخرة) للحياة، وفيها رجل متفائل بدون اسم يحدد موعداً تافهاً مع فتاة تدعى ليلي الا انها لا تأتي ابداً، وفي هذه الأثناء هناك رجل آخر متشائم ينتظر مرورها يائساً وهذا ما لا يحصل ايضاً. ونتيجة لسلوكهما يحكم على الرجل الاول بالسجن لمدة، اما الثاني فتصدمه سيارة في الشارع ليستقر في برميل النفايات. كما هو الحال في بعض مسرحيات الحلم لستراندبيرغ، تظهر نفس الشخصيات بمظاهر مختلفة، والقصد من ذلك كله تأكيد عزلة الانسان وتفاهة العالم. فمسرحية «بروفسورتاران» التي اخرجها روجيه بلانشون عام ١٩٥٣ تقوم على كابوس فعلي تعرض له آدموف. في هذه المسرحية يتهم استاذ محترم كبير السن بتهم كثيرة منها جريمة الظهور بوضع مناف للحشمة، وعلى طريقة كافكا في «القضية»، نرى تاران المسكين يؤكد الاتهامات الموجهة له بقدر ما يلح على نفيها وتحدي متهميه.

وبظهور مسرحية «البينغ بونغ» يمكن تلمس اهتمام ادموف الجديد بالمسرح كوسيط يساعد على ممارسة النقد الإجتماعي. فهي مسرحية على قدر كبير من الظرف حول طالبين شابين ينذران نفسيهما لدراسة وعبادة آلات لعبة الفلوس (الغليبرز) التي يرجح انها ترمز للخواء المتحكم بالمجتمع الحديث. ويظل هذان الطالبان مأخوذين بتعقيدات هذه الآله التافهة الى ان يشيخا ويصبحا وجها لوجه امام الموت. وتصبح الواقعية الاشتراكية اكثر وضوحاً في مسرحيته «باولو باولي» التي اخرجها بلانشون عام ١٩٥٧. انها هجاء ماركسي للرأسمالية في فرنسا قبيل اندلاع الحرب العالمية الاولى

مباشرة. وهي تستخدم عناوين الجرائد المعروضة على شاشة كحيلة تغريبية اعلامية، وهذا تكنيك مأخوذ عن بيسكاتور وبريخت الا ان تأثيرها التغريبي الأكثر نجاحاً يتجلى في الموضوع ذاته. انه الاهداف الرئيسية للتجارة بين الجزائر وفرنسا التي كانت تمثل المركز آنذاك حيث ينحصر اهتمام شخصيات المسرحية بالفراشات وريش النعام لا أكثر. وعلى كل حال، تبقى الرغبة الضمنية في هذا الهجاء هي تصحيح الخلل القائم في المجتمع، لأننا حين نقر بقابلية اخطاء العالم للتصحيح يبطل العبث الباعث على كل هذه اللاعقلانية في الحياة.

وفي امـريكا، كـان ادوارد ألبي (١٩٢٨-   ) ممن تأثروا في البداية بيونسكو في كتابة مسرحيات سريالية من فصل واحد على الطريقة العبثية. عرضت مسرحيته «قصة حديقة الحيوان» وهي عبارة عن حكاية رمزية (اليغوري) قصيرة عن المجتمع الحديث لأول مرة في فيركشتات على مسرح شيلر ببرلين عام ١٩٥٩ باخراج والترهين. وقدمت بعد ذلك على مسرح «بروڤنستاون في نيويورك من قبل ملتون كاتسلاس عام ١٩٦٠، ثم على مسرح الفنون في لندن من قبل هنري كابلان.

تصور هذه المسرحية رجلين يلتقيان على مقعدين في حديقة عامة بنيويورك، بيتر اكبر سنا ينحدر من الطبقة الوسطى، اما جيري فهو شاب متمرد ينتمي للطبقة العاملة. ومن خلال حوارهما شبه الواقعي، يعجزان عن التفاهم: يعجزان عن التواصل باعتمادهما على اللهجة العادية للحديث اليومي. ولا تقف الامور عند هذا الحد لأنهما لا يجدان ما هو مشترك بينهما سوى العنف. ولذلك يقوم جيري باثارة بيتر ليعاركه فتكون النهاية بأن تخرق السكين جسد جيري بدل ان تصيب بيتر كما كان يريد لها.

ومسرحيتا ألبي «صندوق الرمل» التي كتبت عام ١٩٥٩ واخرجها لورانس اريك على صالة الجاز (نيويورك) عام ١٩٦٠ و«الحلم الأمريكي» التي كتبت عام ١٩٦٠ واخرجها ألن شنايدر في صالة يورك (نيويورك) عام

١٩٦١ ، مسرحيتان متماثلتان كل منهما من فصل واحد، وهما ساخرتان لاذعتان تهدفان الى هجاء القيم الاجتماعية الجوفاء التي تسود المجتمع الأمريكي المعاصر. ففي المسرحية الأخيرة تتمثل التطلعات الأمريكية الى حياة أفضل بوصول شاب أنيق لكنه أبله. وبكل سرور تقوم أسرة امريكية عادية بتبنيه. وهذه الأسرة تتألف من ام مستبدة وأب مخنث. وحدها الجدة، التي يتوقع مجيء عربة النقل لأخذها بأية لحظة، تقول الحقيقة. ان المشاهد الهزلية في المسرحية مأخوذة عن يونسكو وهي سهلة العرض مفهومة، ولذلك نالت شهرة واسعة في الجامعات خلال الستينات التي تميزت بالتمرد. ومن خلال شخصياتها الكرتونية الرمزية ذات البعد الثنائي، جاءت بمثابة فاصل منشط بعد فترة طويلة من الواقعية على المسرح الأمريكي.

وفي عام ١٩٦١ ، كان لموهبة ألبي وقدرته على انشاء الحوار السلس اكبر الأثر في نجاح مسرحيته الطويلة الاولى «من يخشى فرجينيا وولف» وخلق هذه الشهرة العالمية والفورية. اخرجها ألن شنايدر على مسرح بيلي روز (نيويورك) وعلى مسرح البيكاديلي في لندن عام ١٩٦٤ وقام بأدوارها الرئيسية اوتاها غن وآرثربيل وفيها زوجان معمران متحرران من الوهم يستضيفان زوجين شابين حديثي الزواج، وبلقاء هاتين المجموعتين تكون النتيجة مجموعة من الأشباح والهياكل العظمية. وهي على الرغم من عنوانها العبثي، تمثل عودة الأسلوب الطبيعي (من الطبيعية) من خلال الواقعية النفسية الستراند بيرغيه الواضحة بالاضافة للايحاءات الرمزية الكثيرة حول عقم الأوهام الانسانية. وقد رأى هارولد كلور مان ان مسرحية ألبي اللاحقة «توازن دقيق» ١٩٦٦ رفيعة، لكنها أقل شعبية وان كانت اكثر رقة، واذا كانت اكثر شعبية ففيها حسية لفظية أقل. اخرجها ألن شنايدر ومثَّل معه كل من جيسيكا تاندي وهيوم كرونيون على مسرح مارتن بيك في نيويورك. وفيما بعد اخرجها بيتر هول ومثل معه بيجي اشكروفت ومايكل هوردرن على مسرح الدويك في لندن عام ١٩٦٩ . وفي هذه المسرحية نجد

اسرة اخرى موضع استثارة، يزورهم هذه المرة اصدقاء يحاولون الهرب من خوف مجهول ويصرون على البقاء طيلة الليل دون ان يكونوا مرغوبين. وهنا يأتي دور رب الأسرة الهادىء المسحوق، توبياس، للحفاظ على توازن مابين الأسرة والضيوف. وفي مسرحيته «الكل» ١٩٧١ هناك رجل شهير يحتضر في فراشه على الخشبة خلال العرض بينما ينشغل كل من زوجته وعشيقته واسرته واصدقائه بالحديث عنه وعن انفسهم. لم تلق هذه المسرحية الترحيب الذي حظيت به سابقاتها الا انها اضفت مسحة طقسية على المشهد من خلال تجريبيتها في مجال الصيغ الكلامية المنتقاة، فجاءت خطوة متطورة تلفت الانتباه في مجال التكنيك العبثي. ومع ذلك تكمن قوة ألبي في ملاحظته الساخرة ذات المظهر الواقعي للناس الذين يعانون من الضغوط، وبهذا الشكل لم يعد «مسرح العبث» تعبيراً ينطبق على اعمال ألبي.

وفي باريس مرة اخرى نجد الاسباني المغربي فرناندو آربال (١٩٣٢-) يكتب مسرحيات كوميدية سوداء لاذاعة شديدة الذاتية تجعل ابتعاده عن العبثية يأخذ شكلاً أقل تطوراً. فمسرحيته «نزهة في ارض المعركة» ١٩٥٨ تضمنت الكثير من عناصر العنف والاضحاك التي صارت معروفة عن أربال. تجري مشاهدها في الخط الأمامي وسط المعارك وهناك على ارض المعركة يستقبل جندي مع أسيره اهل الجندي في زيارة بعد ظهر يوم أحد. الطقس جميل، ولذلك يستمتع الجميع، وببراءة بجولتهم مع الأسير. ولسوء الحظ، يهلك الجميع فجأة بنار مدفع رشاش نتيجة غفلتهم عن الحرب الدائرة حولهم.

لقد اصبح العنف الذي وصل درجة السادية، موضوعاً متكرراً في مسرحيات أربال، وغالباً ما يكون ذلك على حساب شخصية من نوع شارلي شابلن تظهر كضحية لمجتمع عدائي. اما مسرحيته «مقبرة السيارات» ١٩٥٩ فهي الكابوس، وهذه الشخصية الشابلنيه هي اما نو اللطيف كالمسيح - كانت الاشارات الدينية مقصودة. انه يعيش قانعاً مع مجموعة من انماط بشرية

مختلفة في مقبرة للسيارات القديمة . وهناك يقتل بطريقة قذرة على ايديهم- يضربونه حتى الموت وهو مربوط الى دراجة كشخص على صليب . اما مسرحيته «المعماري وامبراطور آشور» التي عرضها جورج لافيلي عام ١٩٦٧ بنجاح، فتقوم على فكرة وردت في بيان أرتو عن مسرح القسوة وفيها تنفى الشخصيتان الرئيسيتان على طريق تودي بهما الى جزيرة مهجورة، وهنا يتبادلان فيما بينهما ادواراً متكاملة كالأم والابن، الزوج والزوجة، الطاغية والمواطن، القاضي والسجين، وكل العلاقات التي تعتمد احداها على الأخرى بشكل أساسي، وحتى الشخصيتين ذاتهما تصبحان قابلتين للمبادلة، وفي ايحاء أخير الى التبادل يحث الامبراطور المعماري ليأكله فيفعل .

لم تقدم هذه المسرحية سوى القليل- وربما لا شيء لتقنيات الخشبة . لقد كانت العبثية الخالصة كالشعر الخاص : فحتى حين عبرت عن ذاتها بأفضل ما تستطيع، كان مستقبلها متواضعاً . وعلى كل حال، يتساءل جوزيف شياري بطريقة تتضمن الجواب في كتابه «معالم الدراما الحديثة» ما دام التواصل مستحيلاً في عالم لا معقول، فلم نحاول كتابة مسرحية عبثية بالأصل؟» .

* * *

١٨- المسرح الطقسي

وجان جينيه

«الشرفة» ١٩٥٧ و«السود» ١٩٥٩

ان الطقس عمل شعائري مقدس. وهو عادة تعبير منظم عن تقاليد راسخة تتعلق بمعتقد ديني او سلوك اجتماعي، لكنه قابل للاستخدام على المسرح لغايات علمانية بحته. ويستطيع المؤلف المسرحي استغلال تقاليد المسرح النظامي لاثارة استجابة خاصة لدى الجمهور يشترك فيها الممثلون. ويمكن لمسرحية بكاملها كمسرحية «ريتشارد الثالث» لشكسبير ان تقدم على شكل مشاهد طقسية من الجنائزية والاعدام، التتويج والعزل، الحداد والعقاب الفوقطبيعي. وسواء كان ذلك بقصد التهكم اولا، تشكل الحيل المسرحية الطقسية المستخدمة فكرة هذه المسرحية- وتتمثل هنا في تدخل العناية الالهية بشؤون الدولة. وأكثر من ذلك تعمل المشاهد الطقسية على جعل ريتشارد نفسه يقوم بشيء من عمل الممثل مع كونه مشرفاً على الاحتفالات الطقسية. يقول فرنسيس فيرغسون في مقالته الهامة «فكرة مسرح»، انه يرى دراما شكسبير عموماً قائمة على الطقوس التي تميز الحدث لديه، وهي الحيلة التي تظهر الشخصيات في كل مرة اكثر وضوحاً. في الدراما الطقسية، يصبح الممثل مديراً للخشبة ويكون اهتمام المسرحية بالشكل كبيراً قدر اهتمامها بالمضمون، ذلك لأن الشكل ذاته هو الذي شد الجمهور للمشاركة ويمنح المشاهد فرصة خاصة للتفكير في سرية هذه المناسبة. يبدو ان المرحلة الاخيرة من تطور الدراما الرمزية كانت هي الطقسية. فعن طريق الطقس تصبح الرموز فوق طبيعية ويصبح المعنى المجازي للحدث على الخشبة مفهوماً دون سؤال، والتواصل بين الخشبة والجمهور كاملاً. وبهذا الشكل، يحتفظ الحدث على الخشبة بغموض له

نظام واقعي آخر، ولا يمكن الاحساس به الا من خلال معايشته كطقس. وكما هو الحال في المسارح الدينية القديمة، تفهم العناصر الطقسية بعموميتها وتعتبر مسلمات وتبقى مقدسة. وهكذا في المسرح الطقسي العلماني من الضروري إظهار ايمان مشترك مواز. على كل حال، هناك مجازفة كبيرة في أن يصبح الأمر مجرد اضحاك اذا لم يكن الطقس متجذراً في التقاليد الشائعة.

وتصبح هذه المجازفة اكثر خطورة في حالة جان جينيه (١٩٨٠-) الفريدة لأنه لا يعمل على ملاطفة المجتمع، بل الهجوم عليه. فمسرحياته تخلو من اي جانب مريح، كما تقوم الأشكال الطقسية عنده على الاحتقار والكراهية. وهو فعال في نظرته السلبية للناس بحيث يمكن القول ان مسرحياته تنجح فقط حيث تكون مكروهة بذاتها. ومع ذلك ما من شك بان جان جينيه يعلم انه ما دام جمهوره يشترك باثم مشترك فسيكون لمسرحياته امكانية التأثير الشديد عليه. وحتى بالنسبة للطقس «المقلوب» الذي نناقشه في هذا الفصل تحرز هذه الأعمال جمالية فنية نابعة من أحادية تفكيره وعبقريته في اختراع الشكل الذي لا ضوابط له.

ارتبطت اعمال جينيه في البداية بالوجودية بالنسبة لمن لم يعرفوا سوى مسرحياته المبكرة. ففي مسرحيته الاولى والثانية قدم صوراً قبيحة لأشخاص يرفضون المجتمع الذي رفضهم. والمسرحيتان هما «حارس الموت» و«الخادمات» (من فصل واحد) اللتان يعتبر جان بول سارتر مسؤولاً عن الاعتقاد السائد بأن اهدافهما كانت وجودية. ففي نقاشه المستفيض حول السنوات الاولى التي قضاها جينيه في الاصلاحيات والسجن بكتابه «القديس جينيه، ممثلاً وشهيداً» ١٩٥٢ والذي يتألف من ٦٠٠ صفحة على شكل سيرة ذاتية نصف سايكولوجية ونصف فلسفية، يعتبر جينيه نموذجاً مطابقاً للانسان الوجودي الحديث علماً بأن جينيه الذي ما يزال العالم يحمل معنى بالنسبة له، ليس عبثياً. اعتقد سارتر ان جينيه، المرفوض من المجتمع، خلق شخصياته كمنبوذين ومتمردين على شاكلته، واوضح انه يفخر بالاهانة، لقد كوّن جينيه فلسفة من القيم المقلوبة يعزز فيها مكانة الشر كمثال

للجمال وسبيل مناسب ممكن من خلاله تأكيد كل القيم الايجابية في الحياة. قد يكون ذلك كله صحيحاً، وهناك اكثر من لمسة عبثية في ايجاد الايجابي داخل هذا السلبي. الا ان طرح سارتر لا يمضي بعيداً لتوضيح صيغة جينيه المسرحية الفريدة.

ان البعض، مثل روبرت بروستاين، يعتبر جينيه الوريث الحقيقي لأرتو، ثم يقرر بروستاين بأن أرتو «كان، بلا شك، سيجد خلفه الأكثر نجاحاً» في جينيه. ان المنظرين الذين شاركوا أرتو رأيه بامكانية تقديم الحلم بشكله المباشر والعنيف على انه صورة الحياة، وجدوا مبررهم في ممارسة جينيه، لقد استخدم بيتر بروك الارتجال الموسع كجزء من تكنيك تدريباته لتقديم مسرحية «الشرفة» في باريس عام ١٩٦٠، واشترك مع تشارلز مارويتز، كما رأينا بتقديم اثني عشر مشهداً من اصل سبعة عشر مشهداً تكوّن «الستائر» كجزء من تجريبه في مجال «قسوة» أرتو عام ١٩٦٤. كما حاول (المسرح الحي) لجوديث مالينا وجوليان بيك تقديم «الخادمات» بحثا عن شكل خاص بهما لمسرح القسوة. ان هذا الاهتمام من قبل اتباع أرتو بمسرحيات جينيه هو الذي عزز الفكرة القائلة بأن اعمال هذا الأخير مستقاة من أرتو. صحيح ان مسرح جينيه يستفز المشاعر برمزيته عن الشر- الذي يؤدي طقوسه مجرمون وعاهرات، ومنبوذون- واعادة تقديم الحاجات السرية لجمهوره. الا ان النتائج الحسية بمجملها تقدم رؤية فكرية حادة ووضوحاً ذهنياً مذهلاً يتجلى في مخطط وبنية مسرحيه تخص جينيه بشكل يجعله اقرب الى بيرانديللو من أرتو.

ومنذ البداية، تبدو ترتيبات جينيه الطقسية شكلاً من اللعب المسرحي حسب مفهوم بيرانديللو. ان حيل جينيه لاشراك الجمهور في حدث مسرحيته الخدّاع جعله مختلفاً عن معاصريه. لقد وجد تقاليد المسرح مناسبة لرؤيته الفانتازية للمجتمع لأن الأدوار الاجتماعية في المسرح قابلة للتوسيع والتبادل والسخرية. فحين يتم عادة تلقي الوهم المسرحي بشكل سلبي، كان جينيه يكتشف طرقاً لكشف وتوريط مشاهده باستخدام الخشبة كمرأة لدوافعه الخفية.

لا تقوم براعة جينيه المسرحية على استخدام الخشبة لمحاكاة الحياة، وانما ليثبت انها زائفة زيف المسرح ذاته.

عرضت مسرحيته المبكرة «حارس الموت» على مسرح ماتوران ١٩٤٩ بعد «الخادمات» وقد اخرجها جينيه نفسه، كما عرضت مرة واحدة على رويال كورت في لندن عام ١٩٦١. تكاد بنية المسرحية تكون تقليدية وتعتمد، لاحراز اي تأثير طقسي، على النتائج غير المضمونة للأسلبة. وهي تصور بمشاهدها زنزانة في سجن فرنسي وتقدم لنا ثلاثة مجرمين مع رابع بعيد عن الخشبة ندرك وجوده ضمنياً. وهؤلاء الأربعة يشكلون هيئة إجرامية. ان الثلاثة الموجودين على الخشبة يعبدون مجرماً اسود غير مرئي يدعى سنوبول وكأنهم يعبدون الاله، انه يقوم بالقتل للكسب فقط. وبالمقابل هناك المجرم غرين آيز (العيون الخضر)- ممدداً على الأرض، مقيداً بالسلاسل وقد اطاحت به سورة غضب- يمثل مشهداً أقل شراً، انه غيور من تفوق سنوبول. اما اللص الصغير ليفرانك فيسعى للوصول الى ما يتمتع به كل من سنوبول وغرين آيز من عظمة فائقة بتقديم قربان عن طريق القتل. وهكذا يخنق المراهق الجانح، موريس، الذي كان على علاقة لوطية به. ان هذه المسرحية نوع من الشعائر التي تؤدى للشر ويقوم فيها ليفرانك والقس وغرين آيز مقام الاله.

كان من الصعب على المشاهدين ان يقبلوا الرؤية الذاتية لمسرحية «حارس الموت» مع انها مليئة بالتلميحات عما ستأتي به اعمال جينيه اللاحقة. يجب فهم العرض على انه طقس «يتكشف كما في الحلم» ولكن دون التوجه المباشر الى الجمهور بالشكل الذي يجده في مسرحيته الاخرى الشبيهة بالحلم «الشرفة». تكتفي مسرحية «حارس الموت» بمجرد التلاعب بالمظاهر الخارجية للمسرح، فالديكور والأزياء باللونين الأسود والأبيض بشكل فاقع متنافر. المكياج ثقيل بشكل معتمد، والإضاءة ساطعة جداً. وعلى رأس ذلك كله، الايماءات المؤسلبة والحركات التي جاءت اما بطيئة او

«سريعة بشكل مبهم كومضات الضوء» . والمؤكد هو ان هذه المسرحية كانت ستفقد معناها فيما لو قدمت من خلال اي شكل واقعي كمسرحية نفسية حول السجون، الا أنها على الرغم من هذه الأسلبة التي يريدها المؤلف تخفق في اثارة خيال المشاهد.

اما المسرحية الاخرى ذات الفصل الواحد «الخادمات» فقد اخرجت من قبل لويس جوفيه عام ١٩٤٧ ، الا ان عرضها على الأثينيه كان كارثة. أما اول عرض ناجح لها بالفرنسية فقد كان من اخراج بيترزاديك على مسرح ميركوري عام ١٩٥٢ ، وقد انتقل هذا العرض الى رويال كورت. قام جينيه بتنقيح المسرحية عام ١٩٥٤ ، ومنذئذ اخذت تحظى باهتمام واسع من قبل مجموعات الهواة الطليعية. لأول مرة تظهر الحيل التي عرف بها بيرانديللو في أعمال جينيه من خلال مسرحية «الخادمات» التي تعتبر بدايتها ذاتها تطوراً مفاجئاً ومثيراً. فحين ترفع الستارة يكون المشاهد قد خدع من خلال إيمانه بأن ما يراه هو سيدة محترمة في مخدع من طراز عصر لويس الخامس عشر وهي تهين خادمتها كلير التي تساعدها في ارتداء ملابسها. وحينما يصدر صوت المنبه تنتهي حالة التظاهر هذه ويتبين ان السيدة هي الخادمة كلير في الحقيقة، وانها تمثل مع خادمة اخرى هي سولانج التي تقوم بدور كلير.

يتبين ان كلير وسولانج قد خلقتا طقسهما الخاص من الكراهية وهما تلعبان هذه الأدوار كل ليلة بغياب سيدتهما. وهكذا نشاهد ممثلتين تقومان بدورأختين سحاقيتين، وتؤديان دورسيدة وخادمتها او خادمة وسيدة باعتبار الدورين متبادلين- ومن خلال لعب هذين الدورين وتبادلهما، تعكس كل منهما الأخرى وفي نفس الوقت تعبران عن اشمئزازهما من بعضهما بعض ومن نفسيهما. في تصوره الأولي للنص، كان جينيه يريد أداء هذين الدورين سن قبل ممثلين ذكرين ليعمق طقسيتهما اكثر. الا أن جوفيه رأى في اعماق الجمهور ما يكفي من القلق مما ينفي الحاجة لمثل هذا التعقيد. وهكذا اقتصر التمثيل على النساء الى ان عرضت في برلين عام ١٩٦٥ . وفي عام

١٩٦٧ لم يكتف عرض مالينا وبيك الذي تجول في اوربا، بلعب دور كلير وسولانج من قبل رجال «بلباس نسائي» وانما عمّق تأثير هذه المسرحية والتباساتها من خلال تقديم المدام ذاتها كذكر كثيف الشعر بعضلات بارزة تحت لامتها المذهبية(*)، وكان ذلك مبعث سرور المؤلف. وبهذه الوسائل حاول، كما يقول، الغاء الشخصيات لصالح الدلالات «كل شخصياتي اقنعة، فكيف تتوقع ان اقول لك فيما اذا كانت حقيقية ام مزيفة؟ انا نفسي ما عدت اعرف». لقد أدت الطقسية دورها، وضمنت حيلة المسرحية ضمن المسرحية معالجة موضوعية للثورة الطبقية، وكما كانت هذه الحيلة تفعل دوما، استطاعت ابراز الاطار الواقعي الذي وضعت فيه فعمقت الكراهية تجاه السيدة الحقيقية وكل ما تمثله.

كتبت مسرحية «الشرفة» عام ١٩٥٦ وعرضت في نادي مسرح الفنون بلندن عام ١٩٥٧ عرضاً تسبب بفضيحة شهيرة جرت فيما وراء الكواليس، اخرج العرض بيتر زاديك ومثل فيه كل من سيلما فازدياس بدور مدام ايراما وهيزل بنواردن بدور شانتل (عدلت هذه المسرحية فيما بعد وقدمها بيتر بروك في باريس عام ١٩٦٠). لقد كانت اول نجاح صارخ لجينيه من خلال نجاح العناصر الطقسية الجريئة ضمن اطار ما يسمى «بيت احلام» المدام ايرما (وهي التسمية الفرنسيةالتقليدية للمبغى). ففي البداية تبدو المسرحية سلسلة من مشاهد البرلسك مصممة بحيث تبعث الاسترخاء في الجمهور الى ان يتبين ان ما هو خاص ومناف للطبيعة في المبغى يتطابق بشكل مذهل مع النمط الاجتماعي ذاته. ومع ان اجزاء المسرحية غير متكاملة تماماً، فان خطة جينيه بارعة وشيطانية تدين الى حد ما لأساليب بريخت التهكمية التغريبية في مسألة كيفية اختيار الأنسان لدوره في المجتمع.

ان الديكور ذاته يضع المسرحية على خشبة خجولة، اي المبغى، حيث تجري ممارسات مخجلة من انواع شتى. هناك مرآة على الجدار الأيمن تعكس

(*) اللامة نسيج تتخلله خيوط معدنية.

سريراً بشكل يجعله يبدو وكأنه في الصالة: «لا يأتي المشاهد الى مسرحية «الشرفة» وهو محصن ضد العقاب او الذنب- فما ان ترفع الستارة حتى يدرك انه في بيت دعارة كما يقول ديفد غروسفوغل في «المجدفون». وهذا الوهم يعود إلى الأذهان في نهاية المسرحية حين تتحدث المدام ايرما للمشاهدين وكأنهم زبائن عليهم ان يتسللوا خلسة عبر ممر جانبي الى الخارج. ومع ذلك ان غرفة المبغى التي نراها هي ذاتها وهم. فهي تمثل غرفة المقدسات وملابس الكهنة حيث يرتدي القس ملابسه. وتساهم الثلاث ستائر الحمراء بلون الدم في تكوين غرفة ملابس الكهنة الشفافة التي توحي بآنية الوهم. وخلف ذلك كله يتدلى صليب اسباني ضخم.

ومثل مسرحية «الخادمات»، تبدأ «الشرفة» بموقف مفاجىء وموقف حيث نرى ممثلاً يلعب دور اسقف هو في حقيقة امره ممثل: «يرتدي تاج الأسقف ورداءه اضافة الى حذاء الممثل التراجيدي الاغريقي المعروف». انه شخص عملاق بمكياج مزخرف، يهيمن على عاهرته الجميلة النادمة ذات الثوب المزركش والتي ستسيطر عليه حالما تحزم امرهاوتقرر التخلي عن دور المذنبة. وحين يتم ذلك بخلع القس ملابسه ويعود الى حجمه الطبيعي- يتبين انه موظف شركة الغاز. وهكذا يتغير المشهد ليكشف لنا صالوناً آخر ومظهراً آخر، فنعلم ان بيت الأوهام هذا يضم ما لا يقل عن ثمان وثلاثين صالوناً من هذا النوع لممارسة الفانتازيا الجنسية. لقد وضع المشاهد نفسه في موضع المتلصص (لاشباع رغبته الجنسية) وبهذا الشكل يجد نفسه متورطاً من خلال وجوده في المسرح.

لا يزال لدى جينيه ما يفاجىء الجمهور به. فخارج العالم المضلّل لهذا المبغى، هناك ثورة حقيقية تحدث في العالم الحقيقي. كان الثوريون قد اعتمدوا شانتل، احدى فتيات ايرما، كشخصية ترمز للتحرير. وحين يتم تدمير القصر، يطالب احد المندوبين بان تحل المدام ايرما محل الملكة. وفوق ذلك، على الرجال الذين رأيناهم في المبغى، الاسقف والقاضي والجنرال،

أن يحافظوا على الأدوار ذاتها التي يقومون بها في حياتهم السرية ضمن الحياة الحقيقية. تبدو بنية قوة المجتمع قائمة على خيالات (فانتازيا) مفرطة كالتي نراها في المبغى ذاته. كتب تشارلز مارويتز في مجلة المسرح الطليعة «انكور» عن هذا التطور في حدث المسرحية حيث نرى انه:

من اكثر الطروحات التي شهدتها الدراما
جرأة...
فالمنحرف جنسياً يعيش نزواته سراً؛ ولذلك فهو
غير مؤذ
في حين تؤدي الشخصيات الاجتماعية ادوارها
علنا
مما يجعلها تبدو منافقة من جهة وخطيرة من جهة
ثانية.

تصبح الدلالة الاجتماعية التي لا تكاد تظهر في المشاهد الاولى من المسرحية صريحة وقبيحة حين تصير مخلوقات المبغى صوراً لمؤسسات اجتماعية معروفة، ويغدو المجتمع ذاته بيتاً آخر للأوهام (مبغى). وبطبيعته يميل الطقس المسرحي الى السكونية والتكرارية، الا ان جينيه وجد الطريقة في «الشرفة» لجعله ينتعش في الذهن ويتجاوز الحد الفاصل ما بين الوهم والحقيقة.

والجدير بالذكر ان النصف الثاني من المسرحية كان غير مقنع للجميع. فقد وصفه ديڤدوات في «سبكتيتر» بانه «ضباب من الخطابية الرمزية التي تنحدر بسرعة مرعبة» ويرى ت. سي ورسلي في «نيوستيتسمان أندنيشن» بأن الفصل الثاني «يتعثر ويتخبط» بحيث «تصبح المسرحية تشوشاً مغيظاً بشكل هائل» ويختم ورسلي كلامه قائلاً:

«يبدو الانغماس في هذه الكوميديا الخيالية التي يقدمها الفصل الأول مستساغاً بشكل لطيف. ومع ذلك ستجد نفسك مدفوعاً لتناول قبعتك ومعطفك اثناء الاستراحة».

لم يكتف العرض الذي قدم على مسرح الفنون بفضح الجمهور، وانما اغضب جينيه ايضاً. فقد حاضر بالممثلين والعاملين عن الخشبة اثناء البروفات ثم أُبعد عن العمل بعد العرض الأول. كان المؤلف يتوقع ان تستمر التدريبات خمسة اشهر بدلاً من أربعة أسابيع كما اراد زاديك «فما من ممثل يتعلم السير الصحيح على درجات سلم بارتفاع عشرة انشات في اربعة اسابيع »وصرح جينيه ايضاً بان المسرحية تستدعي وجود جانب من شخصية «غروك(*) في كل من ادوارها» وطالب بأن «تعرض بالجلال الذي يؤدَّى به قداس في كاتدرائية»، وان تكون في الوقت ذاته سوقية وعنيفة وذات ذوق رديء. وقد كتب مخرجها في «نيوستيتسمان» لاحقاً بأن المترجم قال له: «اذا اردت الامساك بجوهر جينيه، فعليك ان تأخذ بما لديه من عنف» فالحدث بمجمله يتميز بالعنف.

(عنف الاخصاء والتمرد والجلد بالسوط على الخشبة، وعنف الصدام بين المؤلف والمخرج، بين المؤلف والادارة، عنف ردة الفعل الشعبية والضجة التي رافقت ليلة الافتتاح- وكل ذلك يأتي بالدرجة الثانية بعد التعارض العنيف في الحياة الواقعية بين الفانتازيا والواقع، سواء في ذهن المؤلف او في اذهان المشاهدين، عند كل عرض للمسرحية).

لقد أدرك زاديك ان خيبة أمل جينيه جاءت نتيجة الاختلاف الكبير بين نصه والعرض، وهذه المشكلة تعترض اخراج اية مسرحية رمزية. الا ان المشكلة كانت اكبر في حالة جينيه الذي لم يكن يقبل المساومة على رؤيته الخاصة في الوقت الذي يحتاج فيه العرض اثناء الممارسة الى التكيف مع الفانتازيا المكتوبة عادة.

ربما كانت مسرحية «السود» (كتبت عام ١٩٥٧) اكثر اعمال جينيه اقناعاً وابداعاً. فقد عرضها روجيه بلان لأول مرة على مسرح لوتيس بباريس عام ١٩٥٩، وشاهدتها لندن باللغة الانكليزية على مسرح رويال

(*): غروك: مهرج سويسري (١٨٨٠-١٩٥٩).

كورت عام ١٩٦١ في عرض اعترضته مشكلة تأمين فرقة ممثلين من الزنوج. ومع ان جينيه لم يكن يدافع في مسرحيته عن أقلية اجتماعية مضطهدة، وانما يستخدم فقط فئة متمردة بالأصل، فقد كان اختيار السود كممثلين موقفاً مناصراً لهم بالتاكيد. واضافة لذلك كان الاحتفال الطقسي في المسرحية صريحاً كلياً عبر استخدام الخشبة للعرض الذي جاء تمثيلاً صريحاً، فقد كانت الستارة مرئية وهي تسحب باليد. وكان واضحاً ان البيض الذين يلعبون دور المحكمة (الملكة والقاضي والاسقف والجنرال مرة اخرى) هم سود مقنّعون: «فقد وضع القناع بطريقة يرى فيها المشاهد شريطاً اسوداً عريضاً على كافة جوانبه اضافة الى« شعر الممثل المفتل». والذين يشاهدون المحكمة هم جمهور الخشبة المكون من مشاهدين وممثلين. مشاهدون يصبحون ممثلين وخصوصاً حين يشهدون القتل الطقسي لامرأة بيضاء على يد رجل أسود. المقصود هنا ان الجمهور الحقيقي سيصبح مشاهداً وممثلاً ايضاً على أن يظل مدركاً ان البيض الذين يشاهدهم هم مجرد نماذج من البيض كما يراهم السود، وأن السود الذين يراهم ليسوا سوى نماذج من السود كما هم في نظر البيض. ولئلا ينسى المشاهد ان ما يحدث هو مجرد تشخيص، يعين جينيه مشرفاً علي الطقوس هو أرشيبالد الذي يبقى على الخشبة طيلة المسرحية مثل الكورس ليشرح كل شيء ولو بشكل تهكمي.

وكما في «الشرفة»، يقوم بإخفاء خطته الى حين. ففي ذروة القتل الطقسي، يقطع الحدث بخبر عن حدث يجري بعيداً عن الخشبة، حدث يجري في العالم الواقعي المرئي خارج المسرح. فهناك تجري، كما يقال لنا، اضطرابات عرقية فعلية- والواقع ان شيئاً كهذا كان مألوفاً في حياة المشاهدخلال سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية. ومرة أخرى، يتعمق ادراكنا للطقس البشع الذي يجري على الخشبة من خلال تماثله مع ما يحتمل وقوعه في الخارج، وفي الوقت نفسه يعمل هذا التطور الجديد على تبعيد هذا الطقس.

تتكون «السود» من اطار متقن من العناصر الطقسية في كل جزء من المسرح. فحين وصف جينيه مسرحيته بأنها «عرض تهريجي» كان يصر على عرضها امام جمهور أبيض تحديداً واذا ما عرضت امام جمهور أسود فيجب:

(دعوة شخص أبيض، رجل او امرأة، في كل أمسية، ويجب على منظم العرض ان يرحب به بشكل رسمي ويخاطبه بطريقة رسمية ويرافقه الى مقعده الذي يفضل ان يكون في الصف الأول وعلى الممثلين ان يمثلوا له. وينبغي تركيز بقعة الضوء على هذا الشخص الأبيض الرمزي خلال الأمسية).

واذا لم يتوفر الشخص الأبيض الذي يقبل بخوض هذه التجربة- وهذا وارد جداً- يقترح جينيه «توزيع أقنعة بيضاء على المشاهدين السود حين يدخلون المسرح». وهذه خطوة تهدف بالطبع الى اعادة تقديم مفهوم المحكمة المقنّعة في القاعة ذاتها، ونقل المسرحية من الخشبة الى الصالة وهذا بالضبط ما يراد من الطقس. وفي العرض الذي أخرجه بلان، دخل اعضاء المحكمة من القاعة.

وهكذا يتكون الحدث على الخشبة من مسرحية ضمن مسرحيات اخرى: فالممثلون السود يؤدون ادوار ممثلين بدور كل من السود والبيض، وهذا النمط ينعكس وبتعزز من خلال المستويات المنفصلة على الخشبة- عال ومنخفض- يحيط بها من كل الجوانب شرفة تمثل عليها المحكمة. وكل ذلك على خلفية من الستائر السوداء تبرز نعشاً وضع عند مقدمة الخشبة وقد غطي بقماش أبيض. ينشأ التوتر بين هذين المستويين للخشبة من خلال تقديم التوتر الموجود بين الجمهور الأبيض والممثلين السود والسخرية منه.

والغاية من جعل بعض الشخصيات ترتدي أقنعة هو المزيد من التبعيد والتشويه المتعمد لأية سمة واقعية للحدث. وقد ساعد على ذلك المبالغات اللاواقعية في اللغة والايماءات. وهكذا يكون ضحك اعضاء المحكمة على شكل «نوبات صاخبة لكنها منسقة بشكل مؤثر» وهذا ما يتكرر «بضحك اكثر صخباً» يصدر عن السود. يمكن القول إنه ضحك رمزي، وحين يبكي اعضاء

المحكمة يمسحون دموعهم «بحركة مسرحية واضحةمع نشيج حزين عميق» اما السود فيرقصون «رقصة المينيووبت»(*) حول النعش على احد الحان موزار «يصدر على شكل صفير ودندنة» وهم يأخذون الورود من ستراتهم وصدورهم ليرموا بها على النعش. يتكلم أرشيبالد وينحني بشعائرية ساخرة، وفي لحظة معينة يحرك يديه في الهواء كقائد أوركسترا «وكأنه يوجه احد المتحدثين». السود يلبسون لباس السهرة الرسمي، فالرجال يلبسون احذية جلدية داكنة مع بذات سوداء وربطات عنق بيضاء. والنساء يرتدين الملابس الثقيلة الموشاة باللماع للايحاء بأناقة فارغة، وكل ذلك «على اعلى درجة من رداءة الذوق». بهذه الطريقة نجد ان موضوع تمرد السود والقتل الطقسي يشمل الجمهور الأبيض ويزعجه في حين يجعله اسلوب التمثيل مقبولاً بشكل مؤقت. واخيراً يبدو الحدث اكثر واقعية نتيجة التعتيم على الحقيقة وتأثير سحر الفودو(*)، (الودونيه) الغامض الذي يلف العرض ككل بتأثير مخيف.

وقد انعكست هذه المواربة في ردود افعال النقاد الذين اعتبرها بعضهم طفولية في موضوعها، مطنبة في معالجتها، بينما اعتبرها آخرون، ومنهم المخرج الأمريكي هارولد كلورمان واحدة من اكثر الاعمال المسرحية ابداعاً في ايامنا.

ان مسرحية «الستائر» عبارة عن معالجة درامية لتعاسة الحياة في الجزائر خلال فترة الاحتلال الفرنسي.

ولذلك تأخر عرض المسرحية في فرنسا طيلة فترة حرب التحرير الجزائرية من عام ١٩٥٤ حتى ١٩٦٢ فكان اول عرض لها على مسرح شلوسبارك ستيت ببرلين الغربية عام ١٩٦١ ولم تعرض في فرنسا حتى عام ١٩٦٦ حين قدمها روجيه بلان على مسرح فرنسا. وبعد ذلك بقليل نشرت

(*) : رقصة بطيئة رزينة.

(*): الفودو: دين زنجي، افريقي الأصل، منتشر بين زنوج هاييتي ويقوم على أساس من العرافة والسحر...

«رسائل جينيه الى بلان» التي تبيّن كيف يريد لها جينيه ان تعرض. وقد سميت المسرحية بهذا الاسم «الستائر» لأن عناصرها المشهدية الرئيسية مكونة من لوحات تحملها الشخصيات على الخشبة، واحياناً يقوم الممثلون برسم مواضيع رمزية وتصميمات من وضعهم امام الجمهور. وبهذا الشكل تشهد الخشبة الرمزية اللامحدودة بمستوياتها المتنوعة رموزاً اكثر يحركها الممثلون بصمت. ومن خلال قيام كل ممثل بعدة ادوار مزدوجة اعتماداً على الأقنعة والمكياج الكثيف، يتم الحد من الواقعية مرة أخرى. كما يصدر الممثلون انفسهم المؤثرات الصوتية كأصوات الحيوانات والرياح والمطر وبهذه الطريقة تحقق حلبة«الستائر» غير العادية غموضاً يشكل جزءاً من العرض المسرحي ذاته، وهو كذبة لا يستطيع المشاهد الا ان يصدقها.

ومع ذلك استقبل عرض باريس بغضب. فلم تفلح الشخصيات الكاريكاتيرية الشبيهة بالدمى والأقنعةوالستائر في التخفيف من قبح الممارسات الفرنسية في الجزائر وفظاعة ما جرى اثناء حرب التحربر هناك. لقد اقترح جينيه في رسائله الى بلان ان يحمل العرض شيئاً من الغنائية للحد من الواقعية المملة التي يخلقها مثل هذا الموضوع. وكما هو الحال في مسرح العبث، فان السبيل الى ايصال موضوع كريه يتطلب ايجاد لهجة واسلوب مناسبين للعرض. لقد كان الأسلوب ومستوى العرض يمثلان تحدياً خاصاً بالنسبة لجينيه في مسرحياته المتأخرة التي كان يصب فيها نقداً متزايداً لا هوادة فيه على المجتمع. يعتقد بعض النقاد ان تأثير بريخت واضح في «الستائر» وليس ذلك بسبب طبيعتها القائمة على مجموعة احداث مترابطة وانما لمضمونها السياسي العنيف.

في هجومه على ما اعتبره واقعية المسرح الحديث التافهة استخدم جينيه ادوات المسرح ذاته بكفاءة تفوّق فيها على سابقيه من الرمزيين. ففي كتابه «خيال جان جينيه» ذكرنا جوزيف مكماهون بأنه «اذا ما أطلق العنان للمسرح فلن يكون هناك ما يعيق وصوله الى أي مكان» ومن خلال نظرة غير عادية

إلى الخطوط التي تصنع حدود الفن الدرامي، اكتشف جينيه هذا النزوع المثير في فن المسرح. فقد حرص ان تكون الخشبة مرآة تعكس الواقع الحقيقي، وحاول ازالة الحواجز الجمالية التي تفصل بين الجمهور والمسرحية من خلال زعزعة المقومات التي تجعلها فعالة، اي تقاليدها. فقد أقر جينيه بأن الخداع يشكل جوهر المسرح ككل، ولكن بعد اكتمال الخداع كانت خطته تعود للعمل على كشف الحقيقة. فمسرحية «السود» مثلاً عرّفت من خلال الدعاية لها بأنها «عرض تهريجي» او«عرض كوميدي» لن يقدم سوى ممارسات بريئة. ولكن قبل نهاية الأمسية كانت جميع القناعات المريحة لدى الجمهور قد تبددت.

واكثر من ذلك، كان الحاح جينيه على الأسلبة وتكلفه المتعمد جزءاً من خطته لجعل الخشبة تعكس ما يتظاهر به جمهوره. فهو يقيم الطقس والشعائر على الخشبة ليصبح الجمهور شاهداً مدركاًومتلقياً للصدمةالمناسبة التي تجعله يشعر بالاثم. كتب المخرج الاميركي هيربرت بلاو، في مجلة تولين للمسرح فأكد ان «جينيه يعطينا افضل احساس مباشر عن الخبرات التي حاولت الدراما الحديثة الاحاطة بها بعد العلاقات الازدواجية الأكثر عقلانية عند بيرانديللو: اي ثنائية العقلانية والوهم»، ومنذ محاولاته الأولى، كانت جهود جينيه المستمرة تهدف الى اضفاء الموضوعية على ماكان في البداية ذاتياً، معتمداً على المسرح للنفاذ الى الواقع والى شعورنا في الوقت ذاته.

* * *

١٩- ما بعد أرتو: المسرح الطليعي
في بولندا وامريكا
«فرانكنشتاين» ١٩٦٥

يمكن تلمس استمرارية مسرح «لاعقلاني» في هذا القرن ابتداء من الرمزية الى السريالية ومن الدادية الى العبث ومن مسرح القسوة الى «المسرح البديل» في الستينات. فقد اعتقد ان المجموعات اللاتجارية التي ظهرت الى الوجود، وإن بشكل مؤقت، في السنوات العشر او ما يقارب ذلك، جاءت ضمن البلبلة المميزة لزماننا «كثقافة مضادة» تخدم فن الدراما خارج اطار المسرح الرسمي. وبشكل عام، كانت هذه الفرق تعمل كجماعات وتكوّن المسرحية من خلال الارتجال الجماعي. ولذلك لم يكن هناك وجود للمنطق السردي القائم على السبب والنتيجة، فقد أحل الممثلون محله صوراً مسرحية معقدة وتكوينات بصرية او لوحات قصد منها ان ترمز للظروف الروحية او الاجتماعية. عمل هذا التأليف المسرحي الجماعي ايضاً على الحد من أهمية الكلمات حيث يقوم الممثلون بمزج عناصر الايماء والرقص، الموسيقا الشعبية والسينما (والتعبير السائد لوصف هذا النوع هو «الوسائط الفنية المتعددة») دون ان يعتمدوا على نص مفهوم سابقاً. ففي برنامج «اسرار ونصوص اصغر» ١٩٦٤ للمسرح الحي أعلن ان فرق «المسرح الراديكالي» هي:

(في طليعة الظواهر التي عرفها التاريخ الاجتماعي والمسرحي- تلك الاجيال العفوية من مجموعات الممثلين الشعبية التي تعيش فقراً طوعياً مشتركاً، وتقدم تجارب جماعية عبقرية في ابداعها مستفيدة من الزمان والمكان والعقول والاجسام بطرق متنوعة جديدة تلبي حاجات مرحلتنا المليئة بالمتغيرات).

من الصعب انكار الدلائل التي تثبت استمرارية هذه الظواهر. فمن المؤكد ان أفكارأرتو عن الغاية والاسلوب العدائيين في الدراما اصبحت مؤثرة في كل مكان مؤخراً.

كان جيرزي غروتوفسكي (١٩٣٣-   ) ممثلاً كبيراً نالت ورشاته اعجاباً كبيراً على جانب الأطلسي. فقد أسس مختبره في أوبول (بولندا) عام ١٩٥٩ ثم انتقل الى فروكلا عام ١٩٦٥ ونشر كتاباً يتضمن مقالات عن اعماله بعنوان «نحو مسرح فقير» حرره صديقه الايطالي يوجينوباربا لأول مرة في الدانمرك عام ١٩٦٩، ثم ترجم الى الانكليزية عام ١٩٦٩. ومع أن غروتوفسكي يقر بتأثير منهج ستانسلافسكي كجزء مؤثر في تدريباته كممثل، فهو يعتبر هذا التكنيك البولوني، عملياً، هجوماً على طرق الاستدعاء الانفعالي والمسرح الواقعي القائم عليها. واقتداء بأرتو، عاد غروتوفسكي الى ماا عتبره جذور الطراز البدائي في الدراما حين كان للمسرح دور روحي وديني وكانت مهمة الممثل طقسية تماثل عمل الكاهن. وهذا بالنسبة لغروتوفسكي يعتبر ايضاً عودة الى مفهوم يونغ عن «اللا شعور الجمعي» وهو يدعوه «المسرح الفقير» لأنه- خلافاً للمسرح الغني الذي يحاول مزج جميع الفنون- يقتصر على ما هو جوهري. ان استبعاد الديكور والأزياء والمكياج والموسيقا، ومؤثرات الاضاءة وحتى الصالة ذاتها يترك الممثل وحده ليجد علاقته الأساسية مع الجمهور.

وهكذا يصبح الممثل، بالنسبة لغروتوفسكي، في قلب الخبرة المسرحية. يجب على الممثل ان يهب ذاته كلياً لفنه، ولذلك عرف مسرح غروتوفسكي بتأكيده على التمرينات الجسدية الصارمة. فقط حين ينطلق الجسد، الى أقصى حدوده، كما في ممارسات ممثلي مسرح كاتاكالي الهندي، تنطلق «النبضات النقية» من أعمق مستويات اللاشعور. بمثل هذه الوسائل يصبح المسرح اكتشافاً شخصياً بالنسبة للممثل والمشاهد الذي يجب اخضاعه لشروط صارمة. ومثل فاختانغوف، يعمد غروتوفسكي الى مزج العناصر الطبيعية بالرمزية ويخلط التقاليد الغربية بالشرقية ليضع جمهوره امام تجربة مسرحية جديدة.

قدم غروتوفسكي مسرحية عن أوشفيتز(*) «اكرروبوليس» ١٩٦٤

(*): اوشفيتز: معسكر اعتقال نازي في جنوب بولونيا.

تأليف ستانسلاف فسبيانسكي، في مهرجان ادنبره عام ١٩٦٨، فكانت بالنسبة لكثيرمن رواد المسرح في بريطانيا اول عهدهم ب«المسرح الفقير». كانت الصالة غرفة سوداء كبيرة فيها صندوق لاعدام ضحايا المانيا النازية وكان الممثلون هم نزلاء معسكر الاعتقال يقدمون لحظات من التاريخ اليهودي قبل هبوطهم الى غرفة الغاز عبر فتحة. لقد كانت تجربة قاسية ومؤثرة. كما ان مسرحية كالديرون «الأمير الوفي» حسبما جاءت في نسخة يوليوس سلوفاسكي ١٩٦٩ أثرت في جمهور نيويورك وأوربا كافة. وفيها يظهر البطل كما قدمه الممثل الرئيسي لدى غروتوفسكي وشريكه في التأليف ريزارد سيسلاك كبطل شهيد وضحية لمحاكم التفتيش الاسبانية في القرن السابع عشر. فقد وضع وهو نصف عار بمئزره على لوح للتعذيب والجلد، حيث ينظر المشاهدون اليه من الأعلى وكأنه في غرفة جراحية او حلبة مصارعة. اما مسرحية سلوفاسكي «كورديان» ١٩٦٢ فتدور احداثها في مصحة عقلية اذ ينتشر «المرضى» المختلّون عقلياً بين المشاهدين بشكل يعامل فيه الجميع كنزلاء في نفس المصحة. ان الصور التي يقدمها غروتوفسكي مليئة بالعنف والمعاناة البشرية.

شهدت امريكا اول تعبير راديكالي لمسرح أرتو قبل بضع سنوات من ذلك. تأسس المسرح الحي في نيويورك عام ١٩٤٧ على يد جوليان بيك (١٩٢٥-) وزوجته جوديث مالينا (١٩٢٦-) حين كانا في مطلع العقد الثالث من عمرها. كانت مالينا قد رسمت مسبقاً في مشغل بسكاتور الدرامي التابع «للمدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي» في نيويورك، كما كانت تدريبات بيك كممثل في جامعة ييل، تعتمد على منهج ستانسلافسكي. وطيلة عام ١٩٥١ كانا يقدمان مشاهد من اعمال ت. س. اليوت وجيرترود ستاين في تشيري لين بتحويل اعمالها اللفظية الى حدث ايقاعي جسدي يعتمد الخيال بشكل اوسع. وسرعان ما انتهى الاعتماد على الكلمات كلياً؛ فقد تضمنت «أسرار ونصوص أصغر» مثلاً هجوماً على الجمهور بالكليشهات السياسية والطقسية الملموسة التي انتهت

بكومة كبيرة من الاجساد المتيبسة ، وقد تجمعت علي الخشبة كصورة مرعبة للموت . ومنذ عام ١٩٥٩ عمل بيك ومالينا في (أوف برودواي(*)،) خارج برودواي، الشارع الرابع عشر بمسرح بسيط لا يتسع لأكثر من مائة وسبعين مقعداً . دام ذلك حتى عام ١٩٦٣ حين اغلقته السلطات الاتحادية لعدم تسديد الضرائب، وقد بيعت اللوحات والأزياء بسعر زهيد، وبنفس الطريقة فقدا ديكورات مسرحية «السجن» . الا انهما، على الرغم من هذه المصاعب، نجحا في ايجاد مسرح شعري مفعم بالنشاط غني بحركات الباليه والتعابير المسرحية المرسومة باللون والضوء لمنح مشاهديه تجربة مباشرة الى حد كبير . كان احد أهم اهداف الفرقة هو ضمان اكبر قدر من الاستجابة، حتى انهم في «الجنة الآن» (كتبت عام ١٩٦٨ ونشرت عام ١٩٧٠) تجرأوا على المشاهد من خلال الهمسات المزعجة في أذنه والايماءات الجنسية . كانت عروض المسرح الحي تأخذ باسلوب أرتو بشكل اساسي .

اعتمدت شهرة بيك في كل من أوربا وامريكا على عرضين مسرحيين . وهذان العرضان هما «الاتصال» من تأليف جاك غيلبر (١٩٣٢-) واخرج مالينا عام ١٩٥٩ ، وهي- لولا اقحام فرقة الجاز والارتجال الحر الذي قام به مدمنو المخدرات- تكاد تكون معالجة واقعية لأحوال مدمني الهيروئين الذين ينتظرون ما يشبه غودو لخلق (الصلة) فيما بينهم .

وفي النهاية ، هي عبارة عن بنية بيرانديلليه (بيرانديللو) ينتظر فيها من الشخصيات ان تقدم فيلما وثائقياً عن المدمنين الفعليين . ولكي تكتمل الخدعة، يقتربون من الجمهور خلال الاستراحة ويخاطبونه . والمغزى الرمزي هو اننا جميعاً نعيش في عالم لا هدف له، ولذلك يحتاج الى تصحيح نقوم نحن به . اما المسرحية الأكثر اثارة فهي «السجن» من تأليف كينيث هـ. براون (١٩٣٦-) واخراج مالينا عام ١٩٦٣ . ونص المسرحية عبارة عن تسجيل للعقاب الطقسي الذي تعرض له مشاة البحرية

(*) : اوف برود واي : اتجاه للعمل المسرحي يتميز عن عروض برود واي التجارية من خلال مسارحه الصغيرة وتأكيده على قيم فنية أساسية واهتمامه بالتجديد .

الأمريكية خلال يوم واحد في معسكر التعذيب في فيوجي باليابان ، حيث كان المؤلف نفسه اسيراً. يصبح المشاهد نفسه ضحية الصور والأصوات العنيفة من خلال مشاهدته للأسرى وحراسهم الذين اصبحوا وحوشاً عبر آلية الأوامر الصادرة وضربات الهراوات السريعة المؤلمة وقرقعة اغطية صفائح النفايات. خلال هذا العرض، وبعد ثلاثة ايام اعتصام، وضع بيك وزوجته في السجن وأغلق مسرحهما من قبل المالك والبوليس ومصلحة الضرائب.

وفي عام ١٩٦٤ ، اختار المسرح الحي النفي لنفسه وتجول في اوربا لمدة اربع سنوات خرافية، حيث انخرط في اهتمامات الحركات اليسارية، مثل مسرح «الجوريللا» (الحرب الخاطفة) (*) حيثما وجدت هذه الحركات- كانت أبرز نشاطاته في اضطرابات أيار ١٩٦٨ بباريس. وقد اصبحت لفظة «الحي» مرادفة للسياسات الفوضوية والمناهضة للحرب. وبعد ذلك عادا الى امريكا في عام ١٩٦٨ بناء على دعوة من جامعة ييل ليقدما سلسلة من عروضهما الرئيسية حسب الأسلوب الذي طوراه خلال تلك السنوات والذي اشتهرا بسببه.

وفي عام ١٩٦٥ قدما عرضاً مقتبساً عن «فرانكنشتاين» لماري شيلي حيث قام بيك بدور الدكتور ومثلت بقية الفرقة دورالغولة. وقد أريد من الغولة ان ترمز الى «أنا» الانسان الحديث كما تم تغيير مكان السقالة الاسطوانية المكونة من ثلاث طبقات بارتفاع عشرين قدماً فنقلت من المخبر الذي تم فيه تكوين الغولة الى داخل رأس هذه الغولة حيث يظهر وكأنه يحوي معرفة العالم. وبعدئذ تنتقل الى السجن الذي يمثل العالم ذاته والذي فيه تعبر طاقة الغولة الى السجناء من البشر الذين يموتون بالنار التي تبعث الحياة فيها من جديد. وفي الفصل الاول الذي يبدأ مثيراً مع اسدال ستارة ببطء، يشاهد المتفرجون جذع الغولة واوصالها المكونة من أجساد عشرين ممثلاً تتأرجح وهي متشبثة بالسقالة وقد اضيف لهذه الصورة عينان

(*) : مسرح الجوريللا: أعمال مسرحية تعالج قضايا سياسية واجتماعية مثيرة للجدل (وتقدم عادة في الشوارع والكراجات) وأحياناً يدعى مسرح الشارع.

حمراوتان. وفي الفصل الثاني ترمز الفراغات الموجودة في السقالة وبشكل موفق، الى حواس الغولة ووظائف اخرى. يصبح العرض بهلوانياً بشكل خاص، عندما يخضع الممثلون لتأثير افكار الحضارة الحديثة وهم يمثلون داخل رأس الغولة. تلك الأفكار التي يبثها الدكتور فرانكنشتاين على شكل كلمات في مركز حواس الغولة وهي تتلوى ألماً. وهكذا يصبح هذا المخلوق «مثقفاً»»، وتصبح الخشبة مركزاً عصبياً قادراً على خلق الأحاسيس الأرتوية (نسبة الى أرتو) التي يراد منها أسر خيال المشاهد. وفي الفصل الثالث، حين يصبح الرأس سجناً، يجمع السجناء الموجودون في انحاء الصالة ويوضعون داخل الفراغات التي تكونها السقالات وكأنهم في زنزانات. ومن نافل القول ان هذه الاجراءات كانت ستذهب سدى لو لم يكن الاخراج آية في التوقيت والتنسيق.

اما مسرحية «الجنة الآن» فقد أساءت لسمعة الفرقة حيثما عرضت، لقد دام العرض خمس ساعات تقريباً، وكان شكلاً من الاستعراض بحد أدنى من الحبكة. ان مغزاها الظاهري هو الحض على الثورة دون عنف. وهي تعبر عن فوضويتها من خلال تقديم درجات من العري الذي يُدعى المشاهد للمشاركة فيه. لقد قصد من خلع الملابس جعل ادراك المشاهد اكثر حدة عبر رؤيته او فعله لما هو ممنوع. ويتكون حدث المسرحية من سلسلة من العبارات الشعائرية العائدة لمراحل ثورية معروفة مسبقاً، وضع كل منها على لوحة وسلمت لبعض المشاهدين عند دخول المسرح. الا ان العنصر المبتكر في هذه المسرحية هو تحقيق الاحتكاك المادي المطلوب بين الممثلين والجمهور.

فخلال المسرحية، يعمل الممثلون على السخرية من المشاهدين وتخويفهم بشكل اعتباطي ليجعلوا الغضب يخلّص هذا المشاهد من انفعالاته وتوتره. اما نهاية المسرحية فتأتي على شكل طقسي جنسي عبر تكوين ما اصبح يعرف الآن ب«كومة الحب» المكونة من الأجساد.

بدأ المسرح الحي كتعبير شخصي عن فوضوية مؤسسيه ومناهضتهم للعنف، معتمدين التعابير الطبيعية في التعبير عن احتياجاتهم. ولذلك كانوا

يقدمون على الخشبة صورا من الفقر والمعاناة والموت، الا ان اسلوبهم في الأداء اصبح بشكل متزايد، هجوماً بصرياً وسمعياً على الحواس الى ان اشتهروا بانهم اكثر من مارس نظريات أرتو في القسوة. ولئن بدا استخدام هؤلاء المناهضين للعنف لمثل هذه التقنيات العنيفة امراً شاذاً، فمن الانصاف ان نذكر هنا قناعة أرتو بان العنف داخل المسرح يؤدي بالتأكيد الى وضع حد للعنف خارجه:

(اني أتحدى اي مشاهد فعلت فيه هذه المشاهد العنيفة فعلها بعمق.. ان يستسلم و لو لمرة واحدة- خارج المسرح- لأفكار الحرب والشغب والقتل العنيف).

انه لشيء مشجع ان نجد في هذه الأيام من يقتنع بوجود مثل هذه القدرة في الفن. ومن خلال التشكيك، ساهم النقاد في نيويورك الى حد كبير في رفض هذه العروض الا ان جريدة «صوت القرية» (ڤيلليج ڤويس) كانت الوحيدة التي نظرت اليها بشيء من الانصاف. وعلى كل حال، من المناسب ان نسأل فيما اذا كانت هذه المحاولات لاشراك الجمهور قد اقتصرت على مجرد مشاركة آلية، أم أنها ادت الى اقتلاع العنف منه بطريقة علاجية حقيقية. ففي اواخر الستينات، فترة الاحتجاج الشبابي المتمرد الذي تميز بالعنف اللااجتماعي بقدر ما تميز باطلاق اللحى ولبس العقود، كان لعفوية عروض المسرح الحي تأثير هائل. ومع ذلك، وبالمقارنة مع جرائم القتل في شوارع شيكاغو وباريس وما جرى في غابات فييتنام المدارية، كان لا بد من ان يبدو مسرح الجوريللا (الحرب الخاطفة) تافها بحيث لم تمر سوى سنوات قليلة حتى أصبح طرازاً قديماً. الا ان بيك وزوجته واظبا بشجاعة على بحثهما عن الأسلوب والموضوع و«الحوار الهادف» مما يمكنهما من الوصول الى اولئك االذين اضطهدهم المجتمع، لا الى «المؤسسة الليبرالية» البرجوازيه. ومثل هذا السعي لن يتوقف ولا يجوز ان يتوقف أبداً.

* * *

٢٠- مسرح الواقعية (هابينينغ)
وأشكال اخرى من الارتجال في امريكا
«ديونيزيوس في ٦٩» (١٩٦٨)

خلال الستينات من هذا القرن، انتشر شكل من النشاط المسرحي عرف باسم مسرح (الواقعة) «هابينينغ» «happenings» في عدة أقطار وخصوصاً في الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا واليابان. ويمكن القول بأن مسرح الواقعة مشتق من العروض الدادية لفترة ما بين ١٩١٦ و١٩٢١ والعروض السريالية التي تلتها. وفي كثير من الأحيان، كان يشار لهذه العروض التي تعتمد الحادثة او الواقعة على أنها «دادية جديدة» الا ان هذا التعبير تكوّن بالمصادفة ليشير الى عنوان عرض مرتجل قدمه الرسام الأمريكي ألان كابرو (١٩٢٧-) الذي اصبح اسمه مرتبطاً بكل فن متعدد الوسائل. كان كابرو رساماً تجريدياً حاول ايجاد السبل للافلات من الأطار الثنائي الأبعاد ومنح مشاهديه خبرة مباشرة اكثر حيوية. فقد بدأ بعرض للملصقات بعنوان «الملهى البنسي» (*) عام ١٩٥٦. فيشمل عمله الفني قطعاً من الأثاث، كان احياناً يحتاج غرفا خاصة لايوائها. واخيراً انضم كابرو الى الموسيقي الطليعي جون كيج (١٩١٢-) الذي نظم في عام ١٩٥٢ ما سمي حدثاً متواقتاً في كلية بلاك ماونتين، شمال كاليفورنيا وقد صار هذا الحدث مناسبة يحتفل بها. ففي سياق العرض هناك الكلام والرقص والسينما والموسيقا المسجلة والمعزوفة اضافة الى مجموعات من الأصوات الصادرة من كل اجزاء صالة كبيرة تضم الجمهور أيضاً. من خلال هذا التكنيك أنشأ كيج ما سماه ال«بيئه» وقد أكد ان «المسرح موجود حيثما وجد المرء، ومهمة الفن ببساطة هي تسهيل خلق القناعة لدينا بأن هذا هو الحال».

(*) : الملهى البنسي : ملهى تشغل كل من أدواته لقاء بنس واحد.

كان اول عرض قدمه كابرو، هو «ثماني عشرة حادثة في ستة أقسام» وقد عرض في صالة ريوبن في غرينويتش فيلليج (نيويورك) عام ١٩٥٩ . كانت الجدران مزدانة بصور مسلطة واضواء ملونة ولوحات وصور عارية . وقد أعطي كل من المتفرجين بطاقة تحمل توجيهات مكتوبة ليقوم بعمل يطلب منه عند سماع صوت جرس- كالاستلقاء والرقص واشعال عود ثقاب والتعري وهكذا . لقد تضمن هذا العرض الأولي المكونات الأساسية (لعروض الحادثة) التي شهدتها السنوات القليلة التالية :

١- كان الجمهور يقوم بدور المتفرج والمشارك في وقت واحد .

٢- كانت الأحداث والوقائع تأتي معاً كما في الحياة .

٣- كانت منطقة التمثيل غير محدده فعلياً حيث لا يوجد ما يفصل بين الخشبة والصالة .

٤- كان التمثيل يعتمدا إلى حد كبير على الارتجال .

لقد استمر البحث من خلال الممارسة عن جمالية جديدة تفسر هذا النوع من الدراما الارتجالية . ففي فرنسا استخدم جان جاك ليبل ، مؤلف كتاب «الواقعة» (الهابينينغ) ، هذه الصيغة في الدعاية لنظريات شخصية عن الثورة الاجتماعية والتحرر الجنسي . وفي امريكا ، تكلم مصمم الديكور مايكل كيربي ، مؤلف «الحوادث happenings » (ايضاً عام ١٩٦٦) عن حادثة تكون بمثابة عرض «غير متماسك . وهذا يعني ان الممثل يتجاهل جميع القيود التقليدية للزمان والمكان والتشخيص ، ويمثل دون اي جهد لخلق عالم خيالي . وفي «التراكيب والبيئات والحوادث» (عام ١٩٦٦ ايضاً) اوضح كابرو أن غايته هي سد الفجوة بين الفن والحياة ، وابقاء الزمان والمكان «متنوعين ومتقطعين» . صحيح ان (الحوادث) بطبيعتها التي لا يمكن التنبوء بها ، تقرب المسرح من الحياة ، الا ان مارغريت كرويدن بينت في «مجانين وعشاق وشعراء» ١٩٤٧ ان عرضها (اي الواقعة) يعتمد اكثر على الثقافة الشعبية وما هو مبتذل بحيث تميل الى التكرارية والآنية . وبشكل أكثر حرية يمكن القول إن التفاهة التي يتكون منها مسرح الحادثة ترمز الى حد ما

لـ«مجتمع تافه». وفي كل الأحوال، كانت السهولة التي نشأبها مسرح الواقعة مصدر تشجيع لعدد كبير من الرسامين والنحاتين والراقصين والمؤلفين الموسيقيين كي يجربوا حظهم قبل موت هذه الحركة ميتتها الطبيعية، والآن لم يبق منه سوى انواع تظل موضع تساؤل مثل البوب ارت. واللافت للانتباه هو ان عروض الواقعة اعطت دفعة إضافية اخرى لتضافر فنون الدراما والشعر والرسم والموسيقا حتى ان لم تكن التكتيكات المتبعة في زيوريج عام ١٩١٦ مناسبة تماماً لعام ١٩٦٦ في كل من باريس ونيويورك.

لم تنته قصة الطليعية في امريكا بأي شكل من الأشكال، فقد بدأت فرقة فرنسيسكو الايمائية، التي اسسها ر. جي. ديفز عام ١٩٥٩ بتمثيل اعمال موليير وغولدوني على طريقة الكوميديا الارتجاليه (كوميديا ديلارتي) الى« ان خرج ديفز بعروضه الى خارج المسرح لتصبح شكلاً من مسرح الشارع. كما جاء بيتر شومان بمسرحه (مسرح الخبز والدميه) من المانيا الى نيويورك عام ١٩٦١ فكان جاهزاً بنفس االقدر لتقديم عروضه في اي مكان. وقد جعل شومان عروضه على درجة من الطقسية بتمرير رغيف خبز من صنعه بين اولئك الذين جاؤوا للفرجة. الا ان العنصر البارز في عروضه هو ضخامة الدمى التي وصل ارتفاعها الى خمسة عشر قدماً والمكونة من ممثلين يقفون على أرجل خشبية (طوالات) ويضعون اقنعة ضخمة. وهو يعمل بهذه الطريقة، كما يقول «ليجعل العالم واضحاً» كما انه يبني مسرحياته على حكايات شعبية بسيطة من الكتاب المقدس ذات أنماط بسيطة من الشخصيات- او نماذج ثابتة. وقد بدأت نجاحات نادي مسرح لا ماما التجريبي ايضاً في عام ١٩٦١ بعد ان اسسه ايلين ستيوارت وبول فوستر. تخصص مسرح لا ماما بالتدريبات البهلوانية القاسية على طريقة غروتوفسكي وبتأمين مجال للمؤلفين المسرحيين الجدد من خلال شيء مثير يمكنهم قوله.

ان المجموعة الأمريكية التي اقتنعت بشكل خاص بالتعاون مع الكاتب هي المسرح المفتوح لجوزيف شاكين (١٩٣٥-). لقد تدرب شايكن

كممثل حسب منهج ستانسلافسكي وعمل مع المسرح الحي، ومثل في مسرح بريخت الملحمي، كما ساعد بروك في مسرحيته «الولايات المتحدة» على مسرح الدويك، وعمل ايضاً مع فيولا سبولين. كانت سبولين المدافعة الأولى عن التقنيات الارتجالية والألعاب الجماعية ومؤلفة كتاب «الارتجال للمسرح» ١٩٦٣ الذي يتضمن جوانب هذا الاتجاه فضلا عن كونها مؤسسة مسرح المدينة الثاني في شيكاغو. كان شايكن يبدو مستعداً لأي شيء، فقد أنشأ (المسرح المفتوح) بالاشتراك مع بيتر فيلدمانت في مستودع الشارع الرابع والعشرين بنيويورك عام ١٩٦٣، قاصداً من هذه التسمية اظهار التباين مع ما اعتبره المسرح «المغلق» في برودواي. استمرا في عملهما عشر سنوات الى ان افترقا طواعية خشية ان يصبحا شكلاً «مؤسساتيا». وهذا امر مألوف في جميع مجالات الحياة، لقد توافق ما كتبه شايكن عن عمله في «حضور الممثل» ١٩٧٢ مع ما كان احد ممثلي فرقته، روبرت باروللي، قاله في كتابه «كتاب عن المسرح المفتوح» ١٩٧٠.

مثل بريخت، كان شايكن يعتبر مسرحه، ورشة تشهد فيها مسرحياته «تطوراً» دائماً لتظل دائمة التحول والتبدل. كانت طريقته في التمثيل مدينة بشكل من الأشكال لطريقة التأمل في اليوغا، كما كانت الفرقة تعمل بتناسق من خلال الصوت والحركة أكثر من الكلمات كي تستكشف «مناطق الشعور» الخاصة بالخيال والحلم. وتقتطف مارغريت كرويدن، بعضاً من ملاحظات فيلدمان.

(كان هدفنا هو ان نظهر على الخشبة، بشكل مرئي، تلك المستويات من الواقعية التي لا يمكن التعبير عنها عادة من خلال الظروف: تلك المستويات الحياتية المراوغة اللاعقلانية الهشة الغامضة والوحشية الموجودة في حياتنا).

لقد مارس المسرح المفتوح عملية «التحول» ايضاً وهذا تكنيك فريد من انجاز الفرقة يتيح للممثل الانتقال من دور شخصية ما الى اخرى على مرأى من المشاهدين.

وفي عام ١٩٦٦، قام المسرح المفتوح بتجميع عرض «هيا أمريكا» المكون من ثلاث مسرحيات كل منها من فصل واحد للمولف جان كلود فان ايتالي. (١٩٣٦-) لمسرح الجيب في الجادة الثالثة وهو يتألف من ثلاثة صور هجائية عنيفة للحياة الأمريكية الحديثة، واكثرها عنفا مسرحية «الموتيل»(*)، التي تقوم فيها دمية عجيبة بوصف وسائل الراحة فيه بينما تقوم دميتان أخريان بتحطيم ما في الغرفة. انها صورة غريبة ومرعبة عن الحياة الحديثة وما فيها من عنف. لقد كانت مسرحية «الأفعى» ١٩٦٨ اولى مسرحيات فان ايتالي الطويلة. وهي تمزج حكايات سقوط الانسان وعصيانه الاول في سفر التكوين مع صور عصرية مزعجة كاغتيال الرئيس كندي ومارتن لوثر كينغ الى ان يسود الاعتقاد بأن الاحساس المشترك بالذنب قد تلاشى عبر تأثير الرقص والتراتيل التي تؤديهاا الفرقة بكاملها. اما مسرحية «النهاية» التي كتبت كلماتها سوزان بانكو فيتز (١٩٤١-) فهي مثيرة للقلق وتدور حول الموت، الأحياء يوقظون الموتى بالتراتيل وطقطقة العصي المطلية باللون الأبيض لتصبح كالعظام. وعندئذ يقوم الموتى بتمثيل الطريقة التي ماتوا بها من قبل. والمغزى، ان وجد، هو ان نعرف كيف نواجه حقيقة نهايتنا. .

وبشكل غير عادي، رفض المسرح المفتوح ان يجعل من نفسه اداة سياسية، الا انه طور طروحات مؤلفيه المسرحيين الخاصين به. وهذه سياسة جعلته ينقسم الى ورشات متعددة.

فقد كان المسرح المفتوح هو المسؤول عن «صخرة فييتنام» وهي عرض ارتجالي جماعي من تأليف ميغان تيري (١٩٣٢-) قدم في مقهى لا ماما عام ١٩٦٦. وهو من العروض المسرحية القليلة التي عالجت الحرب الفييتنامية. اما الأعمال الأخرى فهي «الولايات المتحدة» لبيتربروك و«النصر لفييتنام» من تأليف أرمان غاتي ومسرحية فكتور هايم «سلاح الجنب». وفي عام ١٩٧٣، ظهرت مسرحية «المشوار الليلي» وهي مسرحية تشبه في بنيتها

(*) : الموتيل: فندق على الطريق العام يبيت فيه المسافرون ليلتهم ويوقفون سياراتهم في ساحته.

مستويات النوم وقد جاءت نتيجة مساهمة ثلاثة مؤلفين شباب هم تيري وفان ايتالي وسام شيبارد (١٩٤٣-). ان المسرح الأمريكي بحاجة لمزيد من الفرق القادرة على احتضان المؤلفين الجدد.

لقد كانت فرقة مجموعة التمثيل أقل انتاجاً بقليل. فقد انطلقت هذه الفرقة من نيويورك عام ١٩٦٧ بقيادة ريتشارد شيشنر، رئيس التحرير السابق للمجلة الطليعية «مجلة تولين المسرحية» (مجلة الدراما حالياً). وقد تأثرت مجموعة التمثيل هذه بغروتوفسكي الذي كان شيشنر قد التقى به عام ١٩٦٦ وبيك وزوجته والبيئيين وعروض الواقعة (هابيننغ)، التي كانوا يقدمونها. فأنشأت هذه المجموعة مسرحاً بيئياً في كراج بشارع ووستر يساعدهم في تصميم الديكور كل من مايكل كيربي وجيري روجو. ومن هذا المكان استطاعت هذه المجموعة في عام ١٩٦٨ استقطاب الاهتمام الوطني من خلال مسرحية «ديونيزيوس في ٦٩» التي تعتمد بتصرف على مسرحية يوربيديس «عابدات باخوس». كان المقصود من ذلك هو جعل مسرحية يوربيديس وثيقة الصلة بستينات هذا القرن عن طريق تجربة موسعة غايتها اشراك الجمهور. الا ان تأكيد الأداء الزائد على التفسير الجنسي للنص الأصلي، جعل العرض يبدو تمريناً قاسياً في الخجل، ولسوء الحظ كانت أيضاً عرضة لتكرار هجمات البوليس.

اعدت عروض كراج شارع ووستر «البيئية» بعناية بقصد تقليص البعد ما بين الممثل والجمهور، فقد وضعت فرضية مرغريت ميد- القائلة بأن الحضارة الحديثة ابعدت الفن والفنان عن المستهلك السلبي بشكل مؤذ- على محك الاختبار. لقد سمح لمجموعات من المتفرجين بالدخول ببطء على شكل مجموعات صغيرة، وهذا ما كان يستغرق فترة قد تستمر ساعة. وبينما كان الجمهور ينتظر، يبدأ الممثلون بالتحرك بينهم. واحياناً يمسكون بأحد المشاهدين بلطف ويحملونه (او يحملونها) الى مكان اخر في الصالة. ومن خلال جلوس المشاهد او وقوفه في اي مكان يشاء على شكل

من السقالة او المنصة، كان هذا الجمهور في مسرحية «ديونيزيوس في ٦٩» يبدو كأنه جزء من الخلفية بشكل يجعله مشاركاً في جسده وعواطفه. لقد اعتبرت المسرحية بحد ذاتها حدثا طقسياً كأي صلاة في كنيسة او مباراة كرة قدم، فمع ديونيزيوس العاري تقريباً تطلب المعربدات من عابدات باخوس الى الجمهور خلع ملابسهم ومحاكاة الفعل الجنسي.

كان من الصعب على الجمهور، في مثل هذه الظروف، ان يركز على ما يقال. وبدلاً من اعتماد الممثلين على كلمات المسرحية، كانوا يتكلمون مع انفسهم بلهجة عامية حرة وحسب مستوياتهم العقلية التي لم تكن عالية على كل حال. كتب روبرت بروستاين في نقده للمسرحية متأففاً عند سماع الممثلين وهم يناقشون «احباطاتهم»:

(آمل ان تثبت هذه التحليلات انها ذات قيمة علاجية للممثلين، وبامكاني الاثبات انها لا تفيد المشاهد الا في اقناعه بأن الوجود على الخشبة اكثر اثارة للضحك من الوجود في الصالة).

وقد تابع بروستاين قائلاً: كشف الممثلون حياة تقل باهميتها كثيراً عما يحق للمرء توقعه من المسرح. وذلك يمثل هبوطاً مبتذلاً من عصر الاغريق القدماء الى نيويورك القرن العشرين. واما بالنسبة لأولئك المشاهدين الذين اختاروا المشاركة في الطقس الذي لا وجود له في حياة الناس المعتادة. وعلى كل حال، علينا ان نتذكر قصة جان لوي بارو عن جورج بيتوييف عندما سأل الواقعي انطوان الرمزي بيتوييف أين شاهد في حياته غرفة بدون سقف، فكان الجواب:

«في المسرح يا سيدي».

* * *

٢١- المسرح الهامشي الحديث(*) في بريطانيا

«كريستي عاشقاً» ١٩٦٩

«اي سي / دي سي» ١٩٦٩

نشأ المسرح الهامشي البريطاني بما فيه من حس الدعابة الزائد من بحر واوحال الثقافة التحتية التي فرزتها الاضرابات واغلاق المعامل من قبل اصحابها نكاية بالعمال و«أفعى الصخور» والمباني الضخمة والتخريب وعلبة السكاكر والتضخم المالي المتسارع وما ساد امريكا وايرلندا من صخب الانفجارات والديسكو والتمييز العنصري، والزحام والانحرافات الجنسية والوعي الطبقي الذي أثار العالم. قد يعتبر الحديث عن مثل هذه الأمور في كتاب عن تجليات الدراما الرمزية شيئاً من التساهل، الا ان الاستخدام الحر للشخصية والموقف الرمزيين هو الذي يعطي أفضل وصف لهذا التوجه الجديد.

لقد ظهرت الفرق الأمريكية الجديدة احتجاجاً على المسرح التجاري بشكل جزئي. وفي بريطانيا، كانت الستينات والسبعينات فترة طغت عليها وفرة النشاطات المسرحية المماثلة في طليعيتها وهجومها على المعتقدات السائدة، وهذا ما يتميز به عصر جديد من الدراما القائمة على الجهد الذاتي. لذلك انطلقت مجموعة من المؤلفين الشباب تنقب في «المتحف الخيالي» بحثاً عن اساليب وتقنيات الماضي المتعلقة بالعرض المسرحي يضيفون لمساتهم الخاصة المنتقاة من السيرك والمسلسلة الهزلية (سلسلة رسوم هزلية) ويمزجون الواقعية بالرمزية، متجاهلين كل الاعتبارات الأكاديمية والقواعد الفنية. وقد

(*) : الهامشي: Fringe الكلمة تعني طرف، حد، ذيل، أما المعنى المجازي لها فهو مالايدخل في الذرة الأساسية.

(مجلة الحياة المسرحية العددان ٧-٨ لعام ١٩٧٩).

تلقت فرقهم معونات متواضعة من مجلس الفنون في بريطانيا (المؤسسة الحكومية المسؤولة عن توزيع الأموال العامة لرعاية الفنون). ومع ذلك ظلوا مجبرين على تقليص النفقات والعمل في كل مكان يخطر على البال، من الحقول والحانات حتى شوارع المدينة وقاعات الاجتماعات، كما كان يفعل بسكاتور. ولذلك كان جمهورهم يتدرج من المثقفين الشباب حتى العمال الذين لم يشهدوا المسرح بحياتهم. كانت مواضيع مسرحياتهم دائماً هجائية في اعماقها. وقد أفاد كتاب بيتر انسورج «تشويش العرض» ١٩٧٥ في تتبع بعض العطاءات البريطانية الجديدة. كان عام الاضطرابات الطلابية التي سادت العالم، عام ١٩٦٨، حدا فاصلاً في تاريخ المسرح البريطاني الحديث، ففي ذلك العام أنشأ المخرج الأمريكي جيم هاينز «مختبراً للفنون» استمر لفترة قصيرة في دروري لين قرب مركز الويست اند في لندن، الا انه لم يكن يمثل التحدي الكافي لمسارحه المزدهرة. وقبل اغلاق هذه الورشة في عام ١٩٦٩ كان هناك عدد مدهش من الكتاب والفنانين الجدد الذين انطلقوا مع مجموعات طليعية عبر البلاد كنوع جديد من المسرح الجوال. وباستخدام حد ادنى من المناظر والتجهيزات، اصبحت تسمية «المسرح المحمول» تطلق على مثل هذه الفرقة من قبل مؤسسيها ديفد هير وطوني بيكات. ومن عام ١٩٦٨ حتى ١٩٧٢ انبثق عن هذه الفرقة فرق عديدة حتى ان ثلاثاً من النوع نفسه كانت تقدم عروضها معاً في مهرجان ادنبره عام ١٩٧١. وفي عام ١٩٦٩ وصل عدد الفرق التي جاءت معاً الى مسرح رويال كورت حتى عشرين فرقة لاحياء مهرجان المسرح الهامشي الذي لم يسبق له مثيل والذي حمل شعار «لنكن معاً». ومع حلول ادنبره عام ١٩٧٨ كان هناك خمسون فرقة تعمل في وقت واحد. وهذه ظاهرة لها اهميتها الواضحة.

كانت المسرحيات المحمولة بكاملها عنيفة في نقدها للمجتمع. كان هوارد برينتون (١٩٤٢ -) أبرز كتاب المسرح المحمول. وقد عمل على تصوير المجرمين والقتلة في مسرحيات مثل «كريستي عاشقاً» ١٩٦٩ و«هتلر يرقص» ١٩٧٢ وكأنه يريد ان يرمز للجذور المتعفنة في بلد تتبدل قيمه

بسرعة. طور برينتون أسلوب «كاباريه» شخصي بحوار سريع رشيق تتخلله الأغاني والغمزات البارعة وكأنه اسلوب يمثل مزاج وعقلية المجتمع الجديد. قدمت مسرحية «كريستي عاشقاً» من قبل ديفد هير على مسرح اوفال هاوس اولاً، ثم على المسرح الأعلى في رويال كورت بعد ذلك، وهي تقوم على جرائم القتل الفعلية التي ارتكبها جون ريجنالد هاليدي كريستي في الخمسينات من هذا القرن. وفيها ضابطا شرطة يتصرفان كشخصيتين هزليين اثناء الحفر في حديقة كريستي لانتشال جثث ضحاياه. والحديقة عبارة عن ديكور مسرحي مكون من ملصقات مادتها ورق الجرائد تأخذ شكلاً سريالياً. وقد كتب برينتون تعليقاً، يبين الأصالة في معالجته لموضوع تافه كهذا.

«الحديقة» عبارة عن خم دجاج بعرض ستة أقدام وطول عشرة. سياجها بارتفاع قدمين ونصف، مكون من أسلاك شبك الدجاج. حوافها مليئة بصفحات ممزقة وملفوفة من جريدة شعبية. يجلس المتفرجون بشكل دائري وقريب جداً- بصعوبة يبقى مكان كاف لحركة الممثلين على الجوانب. منظر الخم قذر والأسلاك صدئة والخشب ملطخ والورق مغطى بالغبار. لقد استخدم الخم ليمثل حديقة كريستي و غرفته الامامية وغرفة في مركز الشرطة وغرفة تنفيذ الجرائم وحفرة للكلس ولكنه ليس «خلفية مسرحية» بالمعنى التقليدي ولا أريده ان يكون حديقة او غرفة. انه آلة مسرحية، شيء تشاهده في معرض فقط، انه مصيدة، ورق ذباب (مصمّغ او مسمم لجذب الذباب) لشد انتباه الجمهور.

يخلق ضابطا الشرطة الهزليان الانطباع بأن كريستي غول. وتنصح ملاحظات الاخراج بأن يدخل وكأنه دراكولا ينهض من القبر بشكل مخيف بقناع مرعب:

«بدت امسية ممتعة ضحك فيها الجميع وسادتها رعشات لطيفة وتأوهات ناعمة». وعلى كل حال، حين تقدم كريستي الحقيقي من خلف القناع و«أضيئت الأنوار» ظهر كرجل لطيف صغير- كما هو متوقع في الحياة الحقيقية، بكامل الاحترام «رجل ضعيف عادي يرفرف بعينيه خلف

نظارته»، انه شخص طبيعي بالمقارنة مع المهرجين المتكلفين اللذين جاءا به للمحاكمة. وهذا التبدل في صورة كريستي يأتي في مقدمة سلسلة من التناقضات التي يصفها برينتون على انها: (نوع من التشويش يدخل أسلوباً بآخر، بحيث تتخبط الاجراءات ويستعصي كل تفسير ليمل المشاهد الذي يبحث عن اي معنى سهل ويبقى وحيداً مع كريستي في عشقه).

لم يأت هذا التشويش من خلال الحوار المفعم بالحيوية- ومثل العديد من مؤلفي المسرح الهامشي، كان برينتون يتعامل بحرية مع اللهجة العامية والألفاظ الفاحشة التي لم تكن تخطر على بال قبل بضع سنوات- بقدر ما كان نتيجة الرشاقة. فالمشاهد تتطلب أداء بطيئاً بحيث نرى ومضات من السلوك الانساني «وكأنها مشاهد من الكرتون الأسود والأبيض يكتمل هيكلها فجأة وتصبح حقيقةمن لحم ودم». يصف برينتون هذا التكنيك بأنه هبوط في الاسلوب- «انه قاس جداً» ربما كان ذلك طرازاً بيرانديلليا يبدو فيه الواقع من خلال حالات التعارض.

لم تعرّف الشخصيات حسب الطريقة المألوفة في النص، فيتكلم برينتون عن «الممثل «الشرطي» و «الممثل المفتش» وكأن الممثلين لا يجسدون ادوارهم بشكل كامل، بل يكتفون بمجرد تمثيلها، ولذلك يتوقف الشرطي وهو «يحفر» في الحديقة من حين لآخر «يحفر» في الحديقة لانتشال الجثث، ويتوجه للجمهور بأشعار فكاهية فاحشة. وهو لا يقوم بذلك كشخصية رئيسية في كورس، بل بصوت بارد دون ابتسامة. يبدو دوره كدور دمية تعلق على الحدث عن طريق التباين بين الرعب الناتج عما يحدث وبذاءة ما يقال على الرغم مما في حالة كريستي من قتل وجنس. ان رجال الشرطة ممثلون بريختيون يتحدّون الجمهور بمخاطبته مباشرة:

المفتش: ايها السيدات والسادة، ان جون ريجنالد دفن ستاً من النساء

الشرطي: واذا شعر أحدكم بالمرض فليكن،

فليتقيأ. هذا لا يعنينا.

الشرطي: اذا اردتم التقيؤ فلتتقيأوا.

يرافق ذلك مونولوج مسجل على شريط يستعرض فيه كريستي كرهه للنساء وشهوته الجنسيةفي حين يقوم الممثل الذي يؤدي دور كريستي بمحاولة استمناء باليد مستخدماً انبوباً مطاطياً.

وقد رمز للنساء المقتولات بدمية يزيد حجمها قليلاً عن الحجم الطبيعي. الا ان الشرطي ينطق كلمات دورها بصوت عال مصطنع وهو يحرك ذراعيها ورجليها من الخلف- وهذا أثر تبعيدي يجعل الجنس في فكرة المسرحية اكثر غرائبية، واخيراً يستفيد كريستي من هذه الدمية ليرينا كيف اقترف الجريمة، وتلك لحظة تذكرنا بطقسية جان جينيه في مسرحية «السود». بعد ذلك، تأتي ذروة المسرحية حين يقوم رجال الشرطة باعدام كريستي شنقاً في حديقته المكونة من اوراق الجرائد، ثم يعيدون ترتيب الخشبة وكأن العالم يعود مؤقتاً الى وضعه الطبيعي والمسرح الى واقعيته.

المفتش: هذا كل شيء اذن.

الشرطي: نعم يا سيدي.

المفتش: جريمة اخرى تكتشف.

الشرطي: انها ضربة للحياة الزوجية.

قد ينطبق هذا على اي عمل شنيع في الحياة تشاهده «مخلوقات مذنبة من خلال المسرحية» لمدة ستين دقيقة. الشر سائد بشكل مخيف في اعمال برينتون، وهو لا يتردد في الاعتماد على الحيل المسرحية لاظهار غايته، فتقديم الشرطيين كمهرجين في «كريستي» وأداء ممثل واحد لشخصيتي القاتل والشرطي «ماكليش أوف ذي يارد» في مسرحية «الانتقال» ١٩٦٩ يحولان دون وصول المشاهد الى تكوين حكم سهل يحدد بناء عليه من هو المجرم.

لقد ازدادت مهارات برينتون في تقديم صور مرعبة عن الحياة السياسية والاجتماعية المعاصرة، يعرضها بطريقة تدفع الى تكوين ردود افعال نقدية حادة. فمسرحية «اسلحة السعادة» مثلاً، التي اخرجها ديفد هير للمسرح الوطني عام ١٩٧٦ تنتقي بعناية صورتين بشعتين من زمننا: الأولى عن

الشباب اللا مسؤول الفظ في نظرته لكبار السن والذي يتلفظ بشعارات يسارية جوفاء تؤدي لتوقف العمل في مصنع صغير بلندن؛ والصورة الثانية عن رجل اكبر سناً، كان قائداً شيوعياً في تشيكوسلوفاكيا سابقاً، وقد تعرض للتعذيب وغسل الدماغ قبل هروبه الى« الشواطىء البريطانية التي تبدو هادئة.

وعلى طريقة برينتون الغريبة في الشعر الرمزي تعرض فتاة فكرتها عن السعادة:

(أريد ان اشعر بالدفء، أريد ان اكون تحت مجفف الشعر اكثر دفئاً، كما تعلم؟ ليتصبب العرق بين عظمتي كتفي، ويصبح كل شيء ساكناً امناً) (الفصل ٢، المشهد الخامس). تأتي هذه الكلمات مقابل كلمات الرجل العجوز حين يتذكر ما تعرض له من تعذيب على الجليد في الماضي:

وضعوني في قبو. كان هناك كتل جليدية مدلاة على القرميد، كان علي ان امشي في الوحل، لقد عانيت من الصقيع. كانوا يحاولون صنع كائن بشري جديد (ف٢ المشهد ٤).

ومع تتابع مشاهدها القصيرة، تشير المسرحية بحيوية ومباشرة الى الفروق الهائلة التي تطبع عصرنا المضطرب فيما يخص المواقف والمزاج.

لقد تأثر برينتون بكل من كريستوفر هامبتون وديفد هيرو إي. إي. وايتهد «كمسرحي مقيم» في فرقة وليم غاسكيل الانكليزية بمسرح رويال كورت. وهذا اللقب صار يمثل نوعاً من التكريم في مجال التأليف المسرحي.

يمكن اعتبار ديفد هير (١٩٤٨-) اكثر المسرحيين ابداعاً في هذا الاتجاه الجديد. فقد بدأ عمله المسرحي كمخرج في المسرح المحمول، الا انه سرعان ما بدأ بكتابة اعمال تقدمها الفرقة. كانت مسرحيته «كيف نجح بروفي» ١٩٦٩ عملاً هجائياً يتناول التلفزيون ووسائل الاعلام، اما «العرض الكبير» التي عرضت لاول مرة على نادي مسرح هامبستد عام ١٩٧٢، فهي هجاء بارع للفروق الطبقية من خلال عضو برلمان عمالي لا يزيد عمله

السياسي عن كونه عمل استعراضي مثله مثل انحرافه الجنسي مع كلافام كومون. وفي عام ١٩٧٣ كتب برينتون بالاشتراك مع ديفد هير المسرحية الهجائية العنيفة والظريفة «براسناك» لمسرح نوتينغهام. وهذا العنوان يعني باللهجة العامية لانجلترا الوسطى «العصب الاجرامي» و«الوقاحة السياسية». والمسرحية تصور بلدة خيالية ولكنها معقولة ظاهريا، انها بلدة ستانتون في وسط انكلترا وذلك لتقديم صورة الفساد. هناك شخص يدعى الفرد باغلي وهو الأول بين ثلاثة يحملون اسم باغلي ويمثلون ثلاثة اجيال بائسة عايشت تطور الرأسمالية الأنانية عبر فترة ثلاثين عاماً في بريطانيا ما بعد الحرب. وفيها مشهد بارز كتب لمهاجمة الماسونية. ويمكن اعتبار طقسيته عملاً مسرحياً عبثياً من الدرجة الاولى، حيث يمثل باغلي دور البابا بورغيا من عصرالنهضة وهو يجلس على عرشه سيداً لمحفله الماسوني، ويجسد بول داوكينز (بدور باغلي) صورة الفساد الأخلاقي المتأصل. المشاهد بأساسها غير واقعية، ويمكن القول ان الأسلوب السائد فيها هو أسلوب الانطباعية الرمزية- الا ان مصطلحات النظرية المسرحية تصبح احياناً غير قادرة على استيعاب مثل هذا الاستخدام المجازي للخشبة بهذا التشكل الحر.

في عام ١٩٧٤، اخرج ما يكل بليكمور مسرحية هير «مفصل الاصبع» على مسرح الكوميديا. وهي حول الحياة الليلية، وقد نالت الاعجاب لأنها تعتمد «بنية الاغنية الشعبية» كما في «رواية ميكي سبيلين المثيرة العنيفة» ومع ذلك فهي عمل هجائي مجازي عن الحياة الحديثة. مثلما كانت «اسنان وابتسامات» التي أخرجها المؤلف ذاته على مسرح رويال كورت عام ١٩٧٥، انها تقدم صورة بذيئة عن العالم من خلال مجموعة راقصة حديثة. لقد اثبت هير جدارته في استعادة فترات واجواء مثيرة للذكريات تعتبر بحد ذاتها رمزاً لبعض جوانب السلوك الانساني. ففي عام ١٩٧٨ اتجه الى مواضيع من التاريخ المعاصر مثل «جلْد هتلر» التي تتعرض لآلة الدعاية البريطانية القذرة على أيدي المخابرات البريطانية خلال الحرب

العالمية الثانية. ومسرحية «وفرة» التي اخرجها الممثل نفسه على المسرح الوطني مع نيت نيلليغان تقدم مقارنة بين القيم الخاصة بالعمل لصالح المقاومة الفرنسية والفساد الذي ساد بريطانيا فيما بعد الحرب. وهي مكونة من سلسلة احداث قصيرة متتابعة لمقارنة الماضي بالحاضر على طريقة السرد العكسي (فلاش باك) في السينما، بحيث تضع المجتمع الانكليزي في حالة بالغة الحرج.

قد يكون من المناسب الوقوف عند الكاتب سنوويلسون (١٩٤٨-) كأحد المؤلفين المسرحيين الجدد الكثيرين الذين يمثلون المسرح الهامشي. فهو كالآخرين من ابناء جيله، تأثر باسلوب يونسكو المبكر عن مسرح العبث، ومع ذلك لم يكن ويلسون عبثياً يشك بوجود هدف الحياة. كان شديد الايمان بان عليه ان يصدم جمهوره بتقديم الصور الكريهة عن بريطانيا التي كان يعرفها. ومسرحيته ذات الفصل الواحد «ليلة الخنازير» التي اعتمد فيها على أقنعة الخنازير، تصبح اكثر قسوة من خلال قيام الرجال بادوار النساء. اما مسرحيته «الهامَة»(*)، ١٩٧٢ فهي مسرحية اطول يمثل كل من فصولها الثلاثة نموذجاً مختلفاً من التأثير النفسي الذي يمكن ان تحدثه الهامة- الكبت الجنسي، الوطنية المتطرفة، الاضطهاد العرقي. ان خيال ويلسون البهلواني يحلق بلا قيود عبر مسرحيته «مبدأ اللذه» ذات الفصول الثلاثة. وهي معالجة- لا يقبلها العقل- للاحباطات الجنسية الحديثة، وقد اخرجها ديفد هير للمسرح الأعلى في رويال كورت عام ١٩٧٣. يعتمد حدث المسرحية على علاقة زنا بين رجل متزوج وفتاة تحلم انها ليدا(*)، مع طائر البجع، يجري ذلك في خيمة سيرك تحت ومضات اضواء ملونة بحيث يبدو المكان بكامله «مكان رذيلة بالنسبة للعقل» ويصبح بالامكان القول:

«ما هذا العالم الفاسد الذي سيأتي اليه المسيح الطفل». في المسرحية يقوم زوج من الغوريللا بدور الكورس، وقد تميزت المسرحية بوجود نسخة

(*) : الهاقة: جثة يعتقد أنها تفارق القبر ليلاً لتمتص دماء النائمين.

(*): ليدا: ملكة اسبارطة.

طائر البجع: تقول الأسطورة أن الاله زيوس تحول الى طائر بجع.

مطابقة لطائر البجع على الخشبة خلال المشهد الكبير وبتوزيع أنوف مضحكة ليلبسها المشاهدون عند ذهابهم للبيت. لقد تعامل مسرحيو المسرح المحمول باستخفاف لطيف مع المسرح وكأنه غرفة العاب فخمة تساعد على ايصال رمزيتهم الى الجمهور بشيء من التكلف.

وخلال هذه الفترة، كان المسرح الطليعي الأمريكي يتسرب الى لندن، علماً بأن مسألة تأثيره على البريطانيين او افادته لهم تبقى مجال اخذ ورد. لقد كان من أنشأ مختبر الفنون امريكياً، ومن هذا المختبر نشأ المسرح المحمول ومسرح فريهولد ومسرح بيب سيمونز، ومعرض الشعب. كما أدخل الأمريكيون الى لندن كلا من مسرحية «هيا أمريكا» للمسرح المفتوح و«توم باين» لمسرح لاماما عام ١٩٦٧، وبامتنان تقبل المؤلفون والممثلون البريطانيون هذه الأساليب الطليعية التي شاهدوها، كانت نانسي ميكلر، التي أسست مسرح فريهولد، امريكية، وهي مدينة بشكل مباشر للمسرح المفتوح تماماً مثلما هو حال بيب سيمونز تجاه مقهى «لاماما».

لقد تبنت ميكلر اساليب الباليه والجمباز المسرحية التي عرفتها، وذلك بالاستفادة من المهارات الجسدية للممثل اكثر من الكلمات للتعبير عن افكارها. وفي عام ١٩٦٩ عالجت هذه المخرجة مسرحية «انتيجونا» من خلال نسخة بيتر هولتون فاستفادت طريقتهما في التعبير الحر بشكل جميل من الكورس الذي يجد فيه الاخراج الحديث عادة عقبة. لقد ظل أخ انتيغونا الميت على الخشبة ليمثل الموت، كما بدا احتجاجها على سياسات كريون صرخة تطالب بالسلام في وجه الرئاسةالأمريكية. وقد ذكر بيتر أنسورج ان الجمهور دعي بشكل طقسي في نهاية المسرحية لنثر النشارة على الجسد الميت وهذه اللفتة التي تبدو مصطنعة، تضمنت توافقاً حقيقياً مع رسالة هذه المسرحية بالنسبة لمن حضرها. استمر اسلوب بيت سيمونز المتقلب في المسرح حتى عام ١٩٧٣، وقد توجهت فرقته الى الثقافة الشعبية الأمريكية بحثا عن قواسم مشتركة تعبر من خلالها عن حالة الجنون العالمية. ومثلما

كانت عصابات شيكاغو موضع اهتمام بريخت كنموذج لمسرحيته «أرتوروأوي» كانت الصدامات الدموية بين المتظاهرين والشرطة امام مؤتمر الديمقراطيين في شيكاغو عام ١٩٦٨ مصدراً للصور الحية التي كونت مسرحية سيمونز «إفعلها» عام ١٩٧١ التي تعتبر مسرحة لكتاب جيري روبن.

اما مسرحية «سوبرمان» ١٩٦٩ التي تعالج حركة الحقوق المدنية في امريكا، فقد استخدمت طريقة «المسلسلة الهزلية» وهو اسلوب «كاريكاتوري» ممتع يتكون من حدث يقوم على الكليشهات والشخصيات الشفافة والحوار «المتدفق» وهذه أسلبة جريئة مضحكة تساهم فيها موسيقا الروك في تداخل احداث المسرحية.

يعود تاريخ الألعاب المسرحية كما هي عند بيرانديللو- التي من خلالها تظهر الخشبة عن قصد ان نشاطها التقليدي عبارة عن عمل يرمز للعالم الخارجي، والتي ايضاً توحي من خلالها بأن عمل التمثيل لا يختلف عن لعب هذا الدور في الحياة الحقيقية- الى أعمال شكسبير الكوميدية على الأقل. تعتبر فرقة ويلفير ستيت التي أسسها جون فوكس في ليدز نموذجاً يجسد هذا التوجه بمسرحية «اسفار لا نسيلوت كويل» ١٩٧٢. تجول هؤلاء الممثلون في انحاء البلاد ومعهم خيمة عرض يمزجون فيها الأسطورة والتاريخ المحليّين بالاحداث المعاصرة في عرض دائم التحوّل. وقد وصف أنسورج هذه المسرحية بانها «حدث مسرحي على مدى ٢٤ساعة يهدف الى تحويل منظر طبيعي بكامله الى مشهد خيالي، الى خلفية للتمثيل والمواجهات بين الجمهور والممثل» عمل ماكس ستافورد كلارك مخرج مسرح ترافيرس في ادنبره بعد عام ١٩٦٦ على تشجيع التأليف المشترك للمسرحيات بشكل غير عادي. فقد ظهرت مسرحية «دراكولا» ١٩٦٨ للوجود عبر التدريبات (البروفات) واشتراك ما لا يقل عن ثمانية مؤلفين مع الممثلين. كما ان مسرحية «استراحة السيارات» ١٩٧١ تكونت بشكل عملي خلال اجتماع لبعض المخرجين في رويال كورت تم فيه انتقاء بعض القصاصات الصحفية

عشوائياً-حول اعتداء جنسي جرى على احد الطرقات الرئيسية ، فكان ذلك موضوعاً عمل فيه سبعة من المؤلفين معاً .

لقد كان المسرح البريطاني الهامشي بكامله سياسياً راديكالياً بشكل او باخر ، وكان أحياناً يتبنى اسلوب الميوزيك هول في الأداء للايحاء بهدف اكثر شمولية .

كانت اهم الفرق المسرحية في السبعينات تلك التي سمت نفسها باسم ٧ / ٨٤ . وقد تكونت عام ١٩٧١ من قبل جون ماجرات (١٩٣٥-) . انها تريد ان تقول من خلال هذه التسمية ان سبعة بالمائة من البريطانيين يملكون ٨٤بالمائة من الثروة .

وقد وضع بعين الاعتبار ان تكون عروضها في الحانات ودون قيود شكلية ، لذلك كان روادها على مستوى محدود . ومع ذلك اشتهر كاتبان من مؤلفي فرقة ٧ / ٨٤ احدهما الماركسي تريفور غريفيث (١٩٣٥-) من خلال تقديم مسرحية «مشاغل» من قبل فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٧١ والثاني هو جون ديكسترمؤلف مسرحية «الحزب» التي قدمها المسرح القومي البريطاني عام ١٩٧٣ . وهذه المسرحية الأخيرة عبارة عن مسرحية نقاش حول الاشتراكية تعتبر طريقتها الجدلية ، التي تريد من الجمهور اجراء مقارنة بين قيمة واخرى ، متطورة بشكل مقبول ، الا ان ذلك يودي الى اسهاب لم يلق استحسان النقاد . وتوضح مسرحية «الهزليون» كيف يمكن ان يصبح المرء هزلياً من خلال الذهاب الى مدرسة ليلية في مانشستر ، الا ان طريقتها الملتوية في تقديم مصاذر الاستجابة الانسانية («كالتفكير بشيء جدي وشخصي وهام» . ثم التحول الى السخرية ازاءه») جعلتها متقدمة على كل ما قدمه غريفث من قبل .

ما من شك بأن المسرح البريطاني كان سريع الزوال بقدر ما كانت خشباته وتمويله المضطرب وشعاراته المرحلية سريعة التبدل . كان اهتمامه منصباً على التأثير المباشر في الجمهور الذي يجده . الا ان كل هذا النشاط

المتغير وهؤلاء المؤلفين المتمردين سرعان ما تم احتواؤه من قبل الاتجاه العام الراسخ عبر عملية التفاعل المسرحي، لنعود من جديد للبحث عن شيء فيه بعض الديمومة. هل ينطبق هذا على عمل رائع مثل، «اي سي / دي سي». التيار المستمر والمتناوب، تأليف هيتكوت وليامز (١٩٤١-   ) اخراج نيكولا رايت لمسرح رويال كورت الأعلى عام ١٩٦٦ ثم في نيويورك عام ١٩٧١؟. تتحدث هذه المسرحية عن خمسة شبان يمثلون المجتمع الحديث، وتكشف مواقفهم من خلال فيض غامر من التعابير الفنية الساخرة المأخوذة من الحياة المعاصرة ووسائل الأعلام. ويمتزج ذلك مع الحالة النفسية لمجموعة من المدمنين بما تمليه من متطلبات وأوهام شيطانية كأن الناس أنفسهم ادوات الكترونية تعمل بالتيار الكهربائي وتتعرض لانقطاع الطاقة. في الجزء الثاني من المسرحية (التيار المستمر، دي سي) هناك صف من شاشات الفيديو يوفر «فيضاً من نشرات الأخبار» وجدار مليء بالصور الفوتوغرافية «تبدأ الهمهمة» الى ان تصرخ احدى الشخصيات: انهم يغيرون تواتراتي العصبية ويحولونها لتطابق تواتراتهم. انهم يرمّزون كل خلية من جسدي. فما الذي يمكن فعله؟ الكون كله بحاجة الى تحسين، فما الذي يمكن فعله؟؟.

ان أقل ما يمكن التذكير به هو صعوبة الحفاظ على موقف حيادي تجاه مثل هذا الكلام. والواقع ان احد النقاد القلائل، جون بيتر في الصاندي تايمز، اعتبر هذه المسرحية «كابوساً الكترونياً» بأسوأ ما في هذه الكلمة من معنى. فهي تقدم «رؤية وحشية لعالم وحشي تضطرم فيه المشاعر ولكن بلا معنى» واضاف انه بالرغم من مسحة الكآبة الجادة التي يتميز بها الاخراج، فان طريقتها تجعلها ضعيفة نظراً للملل الذي يفقدها بهجتها. ومع ذلك نجحت «اي سي / دي سي» في مسرحة فكرتها الأساسية وهي غياب خصوصية الفرد وتحول الناس الى مجرد نسخ مقولبة، كما ان اسلوب المسرحية يضع الجمهور امام حاجز من النيران الحامية لا ينفصل عن مضمونها وفكرتها.

والحقيقة ان «اي سي / دي سي» في اعماقها تلتزم اسلوب أرتو بشكله المثير للغيظ وهذا يتجلى من خلال التعبير المتطرف االذي يأخذ مظهراً رمزياً، كما نراه في حكايتها. وهي كنموذج للمسرح البريطاني الطليعي، نموذجية بخصوصية بنيتها وعدوانيتها وعدم انضباطها. بعضهم يرى فيها احد اعراض انحلال الجانب الفني في المسرح الغربي. وعلى كل حال، يبقى الوجود الفعلي لمثل هذا المسرح الهامشي النشيط وقدرته على جذب الجمهور، في اماكن لم يسبق لها معرفة المسرح، دلالة اكيدة على قدرة المسرح على الاستمرار كأداة تستطيع تجديد نفسها كما كانت دائماً.

* * *

المسرح الرمزي: عود على بدء

يبين المسرح الطليعي الأمريكي والمسرح البريطاني الهامشي- ويمكن التحدث ايضاً عن نشاطات مماثلة في بلدان غربية اخرى- بوضوح الاستمرارية والحرية اللتين رافقتا ازدهار الأسلوب الرمزي بالمسرح في القرن العشرين. ودون التزام بمدرسة او فلسفة مسرحية خاصة، ازدهر هذا الأسلوب وانتشر ضارباً عرض الحائط بوحدتي الزمان والمكان. فقد بدت امكانيات الرمزية غير محدودة على الخشبة بعد ان تزايدت اهدافها، وتغيّر تصورنا لمكّونات الخشبة الرمزية فتكيف ببطء مع الفانتازيا والسريالية والقسوة او العبث. ، وهكذا اختلفت عطاءات الفنانين في نوعيتها وأهميتها بقدر اختلاف جاري عن كريغ وييتس عن أرتو. والشيء الوحيد الذي جمعهم هو صرختهم المشتركة ضد ما اعتبروه المسرح التجاري للواقعية البورجوازية. ومن اللافت للانتباه ان تاريخ المسرح الرمزي حافل بالكثير من احداث الشغب التي لا تقل عما شهده المسرح الواقعي: يمكن مقارنة «الأشباح» بمسرحية «أوبو» و«فتى العالم الغربي المدلل» ب«ست شخصيات تبحث عن مؤلف».

لقد كانت الحاجة ملحة كي يستعيد المسرح مكانته الفنية ويقدم صوراًعنيفة سواء كانت تراجيدية او فارس (هزلية) وان ينفذ الى الحقيقة والواقع باستخدام الخشبة استخداماً مجازياً بشكل اساسي. في مقابلة له مع كينيث تينان في الاوبزرفر اللندنية بتاريخ ٢٥ حزيران ١٩٦١ حدد جان بول سارتر الهدف لكل من لديه ميول شعرية مسرحية من الكتاب المسرحيين:

اني ابحث دائماً عن الاسطورة في الأساس. وبكلمات اخرى، ابحث عن مواضيع رفيعة يمكن ان يفهمها الجميع دون الاستعانة بالتفاصيل النفسية الدقيقة. . ان المسرح غير معني بالواقع انه معني بالحقيقة فقط.

من الملاحظ انه رغم ما قدمته بدايات التفكير الفاغنري في هذا القرن من عون للتجارب المسرحية المتتالية في مجال استخدام الفنون واستمرار كل من السرياليين والبيئيين في تجريب اشكال مختلفة من الصيغة الفاغنرية في توحيد الفنون، ظل المبدعون الكبار من الاتجاه الرمزي- بيرانديللو، أرتو، بيكيت، وجينيه- قلائل جداً، وأن واحداً أو اثنين فقط من هؤلاء تلجأ الخشبة له من حين لآخر عند الحاجة الى تصميم اساسي.

وفي حين نفكر بالاسراف في استخدام الرمز عند كوكتو او يونسكو او في مسرحية مثل «برناردا ألبا» او«مارات/ ساد» كسمة تميز عصرنا المنفلت، فانه من الانصاف ان نتذكر ان الخشبة استطاعت في الماضي خلق صور اكثر بعداً عن المنطق، فما الذي يمكن ان يكون اكثر غرابة من أوديب الذي يقتل والده ويتزوج امه لينير عقول مشاهديه. وما الذي يمكن ان يكون اكثر غرابة من تلك العبادة الجنونية لعابدات باخوس، او اكثر من فاوست الذي يبيع روحه للشيطان، او ذلك القائد الأسود الذي يرى ان عليه ان يقتل زوجته البيضاء التي يحبها حتى العبادة، او ذاك اليهودي الذي يهدد باقتطاع رطل من لحم مسيحي؟ ان المسرح الرمزي والطقسي قوي الحضور في تراثنا، ومما لا شك فيه انه موجود في حياتنا حتى بدون الجهود التي قدمها كتّاب مثل أرتو وبيتر بروك. واكثر من ذلك تترك المسرحية الرمزية الخاضعة للتأويل آثاراً فلسفية تدوم اكثر من تلك التي تجعل من الرمزية المسرحية أداة وعظية.

* * *

محتوى الجزء الثاني
التواريخ الواردة هي تواريخ العروض الأولى

١ - الرمزي في الدراما
٢ - بدايات نظرية فاغنر ونيتشه
٣ - المسرح الرمزي : آبيا وتصميم الإضاءة
«تريستان وايزولده»
٤ - المسرح الرمزي : كريغ وتصميم الخشبة
هاملت في موسكو (١٩١٢)
٥ - الدراما الرمزية : من ابسن الى مترلينك ولونييه - بو
هيدا غابلر (١٨٩٠) بيليا ومليزاند (١٨٩٣)
٦ - الدراما الرمزية بعد مترلينك
سالومي (١٨٩٦) حياة الانسان (١٩٠٧)
٧ - جاري، المبشر بالسريالية في فرنسا،
أوبو ملكاً (١٨٩٦)
٨ - الدادية والسريالية في فرنسا من تزار الى كوكتو
الزفاف على برج ايفل (١٩٢١)
٩ - الدراما الرمزية الانكليزية، ييتس ومسرح النو الياباني
عند بئر الصقر (١٩١٦)
١٠ - الدراما الرمزية في بريطانيا، اليوت والدراماالدينية
جريمة قتل في الكاتدرائية (١٩٣٥)
١١ - بيرانديللو والتياترو : غروتسكو (مسرح الغروتسك)
ست شخصيات تبحث عن مؤلف (١٩٢١)

١٢ ـ الدراما الرمزية في اسبانيا : غارسيا لوركا
بيت برناردا البا (١٩٣٦)
١٣ ـ الأسلبة في فرنسا : كوبو وما بعد
نوح (١٩٣١) حرب طروادة لن تقع (١٩٣٥)
١٤ ـ مسرح القسوة : ارتو وبيتربروك
مارات/ ساد (١٩٦٥)
١٥ ـ المسرحية الوجودية : سارتر وكامو
الذباب (١٩٤٣) كاليغولا (١٩٤٥)
١٦ ـ مسرح العبث : بيكيت وبنتر
بانتظار غودو (١٩٥٢)
١٧ ـ مسرح العبث : يونسكو وآخرون
المغنية الصلعاء (١٩٥٠)
١٨ ـ المسرح الطقسي : وجان جينيه
الشرفة (١٩٥٧) السود (١٩٥٩)
١٩ ـ ما بعد أرتو : المسرح الطليعي في بولندا وامريكا
فرانكشتاين (١٩٦٥)
٢٠ـ مسرح الواقعية (هابينينغ) وأشكال أخرى من الارتجال في امريكا
(ديونيزيوس في ٦٩) ١٩٦٨
٢١ ـ المسرح الهامشي الحديث في بريطانيا
كريستي عاشقاً (١٩٦٩) اي سي/ دي سي (١٩٦٩)
المسرح الرمزي : عود على بدء

الجزء الثالث

بين النظريّة والممارسة التعبيريّة والمسرح الملحمي

١- التعبيرية في المسرح

تعتبر التعبيرية، من وجهة نظر ناقد الفن هيربرت ريد، «احدى الطرق الأساسية لفهم وتقديم العالم المحيط بنا». ولكن اذا ماسئل أحد رواد المسرح العاديين عما يتوقعه من التعبيرية، الأرجح أن يكون جوابه غامضاً. في الواقعية، قد يقول: يجلس الممثلون على كراس، ويتكلمون عن الطقس، أما في التعبيرية فيجلسون عليها ويصرخون عن العالم. وليس من الصعب تقصي السبب. فما من أسلوب درامي آخر في هذا القرن أثبت أنه أكثر مرونة، ولكن العنصر المشترك بين جميع المسرحيات التعبيرية هو العداء الشديد للواقعية. بدأت التعبيرية كشكل من الرومانسية الجديدة العنيفة، ثم تحولت لتصبح نوعاً من الواقعية الجدلية العنيدة.

ومن المؤكد أنها، هذه الأيام، كما هو الحال في هذا الكتاب، تتعدى في ارتباطاتها الدراما الألمانية الفتية في العقد الأول من هذا القرن والتي ولدت منها، بل وحتى المسرح الملحمي السائد أبقى على صلات شكلية قوية بالتعبيرية ذاتها التي ثار عليها. أما اليوم فيطبق هذا التعبير عموماً حسب الحقيقة، وغالباً مايعرّف بالاعتماد على المسرحية التي يطبق عليها أكثر من الاعتماد على الناقد الذي يطبقه. ومع ذلك كان من حيث تقنياته الأساسية رابطاً ثابتاً على درجة كبيرة من القوة والحيوة في قصة الدراما الحديثة يجمع عمالقة مثل سترندبيرغ وأونيل، بريخت وأوكيسي.

أول ما استخدم هذا التعبير في الرسم. ويعتقد أن أول من صاغه هو الرسام الفرنسي جوليان أوغست هيرفي في عام ١٩٠١، إلا أن جوليان ويلليت وجد أنه كان مستخدماً قبل نصف قرن من ذلك الوقت. فقد كان في

العقد الأخير من القرن التاسع عشر لفظة مفيدة لتمييز الرسوم الانطباعية المبكرة عن فردية فان غوخ وماتيس الأكثر حيوية، واللذين رفض كل منهما تقديم ماكان يراه بالضبط، لكي، كما قال فان غوخ «يعبر عن ذاته بقوة» ففي حين كان الانطباعي يحاول رسم الحقيقة الخارجية، أصر التعبيري على نقل خبرته الخاصة، فكرته أو رؤيته الداخلية لما رآه. التعبيري يرفض بشدة أي أسلوب واقعي باعتباره محاكاة واضحة: لم يكن يهتم بالحقيقة الموضوعية، كما كان يرفض أن تشده التفاصيل السطحية. وأبعد من ذلك، لم يكن للتعبيرية في الرسم فلسفة جمالية كما كان حال الطبيعية والرمزية في الأدب. لقد كان التعبيري الجديد ذاتياً جريئاً يفرض رؤيته الحادة، الغريبة الأطوار، أحياناً، للعالم على مايرسمه.

تستطيع مثل هذه الذاتية في المسرح ابقاء المشاهد متحفزاً نقدياً، ولكنها حين تغالي في خصوصيتها، قد يرفضها العقل كلياً.

وكما هو الحال دوماً، تشترك صيغ فنية أخرى في اصطلاح عام ومفيد. وهكذا صارت لفظة «تعبيرية» تستخدم في الموسيقا والعمارة والشعر.

(وتحديداً في الشعر الغنائي التصويري- تعتبر بعض مقاطع قصيدة اليوت «الأرض اليباب» نموذجاً لذلك)، وفي النثر (يمكن اعتبار عمل جويس «يوليسيس» من خلال فصل «Nighttown» أو قصص كافكا المرعبة نموذجاً)، إلا أن هذه اللفظة سادت في مجال الدراما بشكل خاص. كانت «الانطباعية» التعبير المناسب للتطبيق على الرواية حيث يصف تقنية تنقل احساس المؤلف الخاص والانتقائي عن الواقع، لكنه لم يكن من المناسب تطبيقه على عناصر الدراما الأكثر موضوعية. أما الآن فقد أصبح للخشبة تعبير يمكنه تحديد أية مسرحية أو عرض يبتعد عن الواقعية ويقدم الحياة بطريقة خاصة على درجة عالية من الذاتية، أي أن شكل المسرحية «يعبر» عن مضمونها وقد أطلق بشكل خاص على الحركة المتشددة التي سيطرت على المسرح الألماني في العقد الأول وبداية الثاني من هذا القرن.

بعد ذلك فقط، حظيت السمات التعبيرية بالاعتراف من خلال رواد أمثال بوشنر، سترندبيرغ وفديكند، وقد اعترف بهؤلاء أساتذة جدد. انتشر هذا الأسلوب بشكل متفرق في أوربا، ليظهر في أعمال الأخوين تشابك في تشيكوسلوفاكيا، لينورمان في فرنسا وأوكيسي في ايرلندا. وفي أمريكا، أدى تبني أونيل المتحمس له الى تشجيع التجارب من قبل رايس، ووايلدر، ووليامز، وميللر. فتنتج عن ذلك بضعة أفلام المانية بارزة منها «خزانة الدكتور كاليغاري» ١٩١٩ لروبرت فينه و«متروبوليس» ١٩٢٠ لفريتز لانغ، وكلاهما جديران بالمشاهدة ولو لمجرد كونهما سجلاً تاريخياً للأساليب التعبيرية المبكرة التي حفظاها. ومن خلال المهارات الأعظم لكل من كايزر وتولر، أصبحت الحركة أكثر انضباطاً، ثم انتعشت مجدداً من خلال تنويع راديكالي في مسرحيات برتولت بريخت الذي اقتربت طريقته «الملحمية بدورها من الدراما شبه العبثية للمؤلفين المسرحيين السويسريين فريش ودورنمات. والآن أصبحت التقاليد الحية للتعبيرية جزءاً من الموروث الذي يستطيع المسرحي المعاصر الاعتماد عليه.

ايديولوجياً، كانت التعبيرية في المسرح الألماني، بالأصل، دراما احتجاج، تقف في وجه سلطة المجتمع والعائلة في مرحلة ماقبل الحرب، وضد السمات القاسية للنظام الاجتماعي وفي نهاية الأمر تصنيع المجتمع ومكننة الحياة. لقد كانت دراما عنيفة تمثل الشباب في مواجهة الكبار والحرية مقابل السلطة. وعلى طريقة نيتشه، كانت تعظّم الفرد وتعلي من شأن الشخصية المبدعة. وعلى رأس كل ذلك، جاء علم النفس الفرويدي، ومعه يونغ في النصف الأول من هذا القرن بمثابة تحدٍ للمؤلف المسرحي كي يكشف ويعيد تقديم الحالات الذهنية السرية والمخبوءة لديه.

بعدئذ، جاء تأثير الحرب العالمية الأولى بما شهدته من مجازر جماعية ذهب ضحيتها المحاربون في الخنادق لتنسف المضمون الذاتي والشخصي للتعبيرية الجديدة وتسرع نشوء اهتمام أكثر تطوراً تجاه الانسان والمجتمع؛ وهنا اتخذت التعبيرية صبغة سياسية راديكالية ونزعة ماركسية.

من الأمثلة المبكرة التي أثارت ضجة في المسرح التعبيري عام ١٩٢٢، كانت مسرحية أرنولت برونن «قاتل أبيه» التي كتبها في تاريخ مبكر يعود لعام ١٩١٥. في هذه المسرحية يعبر عن التمرد الجديد بجعل شاب يمارس الجنس مع أمه ويقتل والده طعناً. انها مسرحة غير ناضجة للفكر الفرويدي، ولكن، كما أوضح المؤلف، لم يكن يحاول كتابة مايمكن أن يُرى، بل ماأحس به فقط -لاشيء موضوعي، الكل ذاتي. ولاداعي للقول بأن هذا التوضيح، بأي شكل كان، قد قلل من الاحساس المقصود أو الصدمة المتولدة. «الانسان يصرخ من أعماق روحه». كما كتب هيرمن بار في «التعبيرية» عام ١٩١٦ «العصر كله يصبح شيئاً واحداً، صرخة ثاقبة. الفن يصرخ أيضاً، في هذا الظلام الكثيف، يصرخ طلباً للعون، طلباً للروح».

وهكذا كانت الدراما التعبيرية في مراحلها الأولى مسرحة للاشعور، شكلاً من الحلم المكتوب، مع مايستتبع ذلك من ضياع دافع الشخصية وتطور الحبكة العقلاني في المسرحية المحكمة الصنع. هذا الضياع، على كل حال، لم يؤد بالضرورة الى انعدام الشكل كما في السريالية: يمكن ضمان وحدة المسرحية الداخلية الصحيحة من خلال الرؤية الوحيدة للحالم نفسه.

هناك سمات وتقنيات أصبحت مرتبطة بالمسرحية التعبيرية المبكرة هي:

١- كان جوها العام دائماً مفعماً بالحيوية كالحلم وكابوسياً. وكان هذا المزاج يعزز باضاءة ظليلة لاواقعية وتشويهات بصرية في الديكور. وقد ساهم أيضاً استخدام متميز للصمت والوقفات المرتبة بعناية في حالة تناظر مع الكلام، والتي تدوم مدة زمنية غير عادية، في خلق تأثير الحلم.

٢- كانت الخلفية تتحاشى اعادة تقديم تفاصيل الدراما الطبيعية، وتقدم فقط تلك الصور المبسطة الحادة التي يتطلبها موضوع المسرحية. وكان الديكور عموماً مكوناً من أشكال غريبة وألوان مثيرة.

٣- الحبكة والبنية في المسرحية تميلان الى التفكك والتجزؤ الى أحداث مترابطة وأحداث عرضية، ولوحات يعتبر كل منها قائماً بذاته. وعوضاً عن الصراع الدرامي في المسرحية المحكمة الصنع، يتم التأكيد على تتابع خطابات درامية صادرة عن الحالم ذاته، عادة المؤلف ذاته.

من هذا التركيب نشأ مسرح بريخت الملحمي، وهو أيضاً مسرح حوادث وبيانات عملية، علماً بأن هذه كانت ترتب لتحريك عقل المشاهد، لا لاثارة المشاعر كما في الدراما التعبيرية.

٤- فقدت الشخصيات فرديتها، وصارت تعرف بمجرد دلالات دون أسماء، «الرجل»، «الأب»، «الابن»، «العامل»، «المهندس»، وما الى ذلك. كانت مثل هذه الشخصيات أنماطاً وشخصيات كاريكاتيرية أكثر مما هي شخصيات ذات خصوصية، وكانت تمثل مجموعات اجتماعية، لاأناس محددين، لأنها غير شخصية، كان بامكانها أن تبدو غرائبية لاواقعية، وقد أعيد ادخال القناع الى الخشبة كـ«رمز رئيسي» في المسرح: انه غير قابل للتغيير، ولامفر منه كما كتب يبغان غول «إنه القدر».

٥- الحوار، خلافاً للمحادثة، كان شاعرياً حماسياً محموماً. وفي لحظة من اللحظات قد يتخذ شكل مونولوغ غنائي طويل ليصبح في لحظة أخرى متقطعاً مقتضباً -مكوناً من عبارات في كل منها كلمة أو كلمتان أو من الحشو. لم تحاول الأدوار أن تنصاع لقوانين «الحدث المنطوق» كما هو عند بيرانديللو، والذي تقوم فيه الكلمات بتوجيه حركة وايماءة الممثل، وانما تعمل بدلاً عن ذلك على اثارة احساس تعاطفي مباشرة.

٦- كان أسلوب التمثيل يمثل ابتعاداً مقصوداً عن واقعية ستانسلافسكي. وأكثر من ذلك، لتجنب تفاصيل السلوك البشري، كان الممثل يبدو مبالغاً في أدائه، يعتمد جركات الدمية الميكانيكية الواضحة. كل هذا أضفى احساساً هزلياً ساخراً على صورة الحياة المعروضة على الخشبة،

وهي سمة كانت مناسبة لأنواع معينة من الكوميديا مثل «المفتش العام» لغوغول، لكنها سرعان ماعُدلت لتلائم مادة أكثر جدية.

قام بول كورنفيلد (١٨٨٩-١٩٤٢)، المسرحي التشيكي الذي أصبح فيما بعد مرشداً مسرحياً لرينهارت، بدور الناطق باسم هذه الحركة، ويمكن اعتبار «كلمة موجهة للممثل» التي ألحقها عام ١٩١٣ بمسرحية «الاغواء» بياناً حول التمثيل التعبيري. كان كورنفيلد هو الذي صاغ عبارة «دراما الروح» معتقداً أن سايكولوجية الشخصية الواقعية كانت دنيوية بشكل بائس، وأن «الروح مرتبطة بالسماء». وبناء عليه، على الممثل أن يمثل آخذاً ذلك بعين الاعتبار:

(فليتجرأ على بسط ذراعيه بعيداً مع احساس بتحليق لغوي لم يستخدمه في حياته أبداً. عليه ألا يكون مقلداً أو يبحث عن نماذج في عالم غريب عن الممثل. باختصار، عليه ألا يخجل من حقيقة أنه يمثل، عليه ألا يتنكر للمسرح أو يتصنع الحقيقة).

خلق الكائن البشري الحقيقي معقداً الى درجة بعيدة ولديه فيض من الذكريات، كما يقول كورنفيلد، بحيث يصعب عليه «تجسيد» نفسه. وبالمقابل، كان الممثل التعبيري حراً في التقاط «السمات الأساسية للواقع» وأن يكون «ليس إلا ممثلاً للفكر والشعور والقدر».

لم يكن الممثل هو الوحيد الذي تمتع بتحرر جديد من قيود الواقعية. فمادام الكثير من الدافع الذاتي القائم خلف أية مسرحية تعبيرية ظل غير منطوق ولامرئي، فان أمام المخرج ومصممي الاضاءة والمشاهد فرص للتجريب الابداعي لم يعرفوها في عروض الدراما الواقعية. شهدت عشرينات هذا القرن فترة ازدهار غير عادية في فنون المسرح، وقدم المسرح الالماني جيلاً فذاً من المخرجين الذين احرزوا مكانة عالمية، منهم رينهارت، جسنر، بيسكاتور و فيوختفانغر، اضافة الى بريخت ذاته. وقد شجعت

عبقرية هؤلاء بدورها تفاعلاً استثنائياً بين الكاتب المسرحي وفنان المسرح في هذه الفترة.

على كل حال، ماتت الحركة في الدراما التعبيرية الألمانية بمفهومها الأصلي بعد وقت قصير من ولادتها. وهكذا لم تستطع المعالجة المثالية والعاطفية للحياة الاستمرار طويلاً في مسرح قام تقليدياً، منذ غوته وشيلر، بدور اجتماعي جاد. إلا أن عناصر خارجية معينة من التعبيرية استمرت في أعمال كتّاب أكبر كوّنوا فلسفة هادفة أكثر حول الخشبة. فمن خلال انضباط جديد في أعمال رينهارت، بيسكاتور وبريخت سعى المسرح الألماني ليصبح أداة تغيير اجتماعي. ان المسرح الملحمي، كما سنرى، استبعد الاثارة الانفعالية للتعبيرية، وقدم قصة أكثر جدية.

كان هذا التحول ملحوظاً في أولى مسرحيات بريخت «بعل» ١٩١٨. ومع أنها ظلت ديونيزيه، والى درجة ما، شاعرية فقد حدت عن عمد من فكرة الشاعر الشاب كشهيد بين ماديين، فبدت وكأنها محاكاة ساخرة لمسرحية هانز يوست «الوحيد» التي كانت قد كتبت قبل عام واحد فقط حول موضوع رومانسي عن الكاتب الخليع كريستيان ديتريش غراب الذي عاش في القرن التاسع عشر. أما مسرحية بريخت الثانية «طبول في الليل» ١٩٢٢، فقد ذهبت أبعد من ذلك ونسفت مثالية الثورة. وهكذا تخلصت الحركة التعبيرية بسرعة من عاطفيتها وأصبحت، تحت راية مختلفة، القوة الرئيسية المعادية للرومانسية في المسرح الحديث. واذا كان قد بقي شيء ما من تلك المسألة المخزية، فهو أن تلك اللهجة المسعورة الحادة والصوفية البسيطة والمسحة الدينية الغالبة تقريباً عند التعبيريين الألمان الأوائل لم تعد تسمع ثانية. وفي كل الأحوال، لم يكن بامكان موقفهم المناهض للمؤسسة أن يصمد طويلاً أمام الحكم الفاشستي للنازيين.

* * *

٢- رواد التعبيرية: بوشنر

«موت دانتون» (١٩٠٢)، «ڤويزيك» (١٩١٣)

لم يبتكر التعبيريون الألمان شكلاً جديداً تماماً، لأنهم كانوا يعملون في ظل ثلاثة عظماء من أسلافهم. وجدت المسرحيات الغنائية الاجتماعية الناقدة، الهجائية والاحتجاجية خارج اطار الحركة الطبيعية قبل العقد الأول من هذا القرن في أعمال بوشنر وڤديكند وسترندبيرغ. وهؤلاء الثلاثة قدموا أشكالاً من التعبيرية قبل وقت نضجها، وثلاثتهم أيضاً نالوا الاعتراف الكامل بابتكاراتهم في وقت متأخر نسبياً. وهذا ينطبق بشكل خاص على بوشنر، الذي اعتبر منذ سنوات قريبة العهد قدوة من قبل مجموعة واسعة من المؤلفين المسرحيين تمتد من السريالية وحتى الواقعية السياسية فالوثائقية.

توفي غيورغ بوشنر (١٨١٣-١٨٣٧) بالحمى التيفية في الثالثة والعشرين من عمره قبل أن يتمكن من مشاهدة أي عرض لأعماله، وقبل أن تتبلور أية حركة جديدية في المسرح بوقت طويل. إلا أن سنواته القليلة في الكتابة المسرحية قدمت الكثير من تقنيات التعبيرية الحديثة بحيث صار من الطبيعي اعتباره أول مؤلف مسرحي حديث.

ومادام العرض الأول لـ «موت دانتون» لم يرَ النور حتى عام ١٩٠٢، ورائعته «ڤويزيك» حتى عام ١٩١٣، فانه من الصواب اعتباره في مقدمة الحركة التعبيرية، حيث كانت أعماله مثل أعمال ڤديكند، محظوظة في لفت انتباه ماكس رينهارت الاستاذ الألماني للمسرح في السنوات المبكرة من هذا القرن. يبقى السؤال هو لماذا امتد الزمن مائة عام قبل أن يأخذ الآخرون بمبادرة بوشنر ويقتدوا بتجاربه، لكن جزءاً من الجواب يكمن في حقيقة أنها كانت مريعة في القرن التاسع عشر بقدر ماهي مريعة في القرن العشرين.

في كل كتابته المسرحية، حاول بوشنر ايجاد طرق جديدة للتعبير عن فهمه القدري للمجتمع والأحداث وتأكيد رأيه بأن «الفرد ليس أكثر من رغوة على سطح موجة». لقد كان اصلاحياً نشيطاً وعضواً في حركة «المانيا الفتاة»، وهو الذي كتب بياناً شيوعياً قديماً في «رسول الفلاحين الهسيين»*. وأكثر من ذلك جعلته اجراءات السلطات القمعية القاسية يائساً كلياً. ولذلك اختار لأول مواضيعه الأدبية القصة المؤسفة لذلك القائد الثوري الفرنسي، جورج دانتون، الذي أصبح ضحية ثورته هو على يدي روبسبير. لقد مات دانتون وهو يدرك باشمئزاز، مثل بوشنر، أن الشعب الذي قاتل من أجله لم يتقدم إلا قليلاً عما كان عليه قبل اراقة أية قطرة دم. كتب بوشنر «موت دانتون» خلال خمسة أسابيع في عام ١٨٣٥، حيث صدرت بطبعة معدلة بحذر تحمل عنواناً ثانوياً وضعه الناشر هو «صور درامية من عهد الارهاب»**. ولم ينشر النص الأساسي إلا في عام ١٨٥٠.

إن «موت دانتون» مسرحية من الطراز الأول، مكتملة بشكل مدهش. فمع اخفاق الثورة الفرنسية، يزدهر عهد الارهاب. لقد أصبح روبسبير «غير القابل للافساد» ونموذج الفضيلة ظاهرياً، رئيس اللجنة البغيضة المسؤولة عن السلامة العامة؛ والتي أنشئت بالأصل للدفاع عن مبادىء الثورة. يصبح روبسبيير متزمتاً بشكل مؤذ، فيطالب بمزيد ومزيد من الاعدامات. أما دانتون الذي كان قد نجح في قيادة جيوش الثورة، فيشعر بالمرارة تجاه السياسة وتصبح خدماته للبلاد طي النسيان. وكنقيض لروبسبير المتشدد، يُصوَّر دانتون كشخص شهواني نادم ضاق صدره بالدماء المسفوحة أمام عينيه، يتمنى لو أن بالامكان أنسنة الثورة. يبدو وكأنه يتوق للنسيان.

«إنني أتطلع الى الموت. كم هو رائع أن أغازلها عن بعد، من وراء

---

* هس: مقاطعة المانية

** عهد الارهاب: فترة من الثورة الفرنسية بين آذار ١٧٩٣ وتموز ١٧٩٤ حيث أعدم كثيرون بالمقصلة.

زجاج غريب »بالنسبة لدانتون، الفعل السياسي عقيم، وهو يقبل أن يكون مرفوضاً، مداناً وأن يعدم. لاأحد من الشخصيات الرئيسية بلا فضيلة، ولاأحد بلا رذيلة، ولذلك تنتهي المسرحية نهاية مبهمة. إن التشاؤمية المطبقة هي، بدون شك، سبب آخر لبقاء هذه المسرحية دون عرض حتى القرن العشرين.

ومنشأ هذا الابهام عموماً هو الانتقال من دانتون الى روبسبير والعودة اليه مرة أخرى، وهكذا تتخذ المسرحية شكل نقاش بين من يحملون آراء متناقضة وهي الصيغة التي نعرفها هذه الأيام بـ «الجدلية».

إن طبيعة بنية المسرحية القائمة على الأحداث يجعلها سابقة لتقنيات السينما، صدى لطريقة شكسبير في التغيير السريع للمشهد والمزاج. فالمشهد الثاني من الفصل الأول في مسرحية «موت دانتون» يبدو، فعلاً، وكأنه يستفيد من المشهد الذي يهاجم فيه مواطنو روما الشاعر سينا في «يوليوس قيصر»، فاللهجة تنحدر من الخطابية الرفيعة الى ألفاظ الشارع المبتذلة بينما يعمل حشد غير محدد من الناس على تعذيب «شاب» لمجرد أنه يتمخط.

أصوات: انظروا اليه، معه منديل، إنه أرستقراطي. ارفعوه! هيا الى البرج- عالياً.

مواطن ثان: لم لايستخدم أصابعه؟

(يُنزل مصباح)

الشاب: أيها السادة!

مواطن: «سادة» -ماذا؟ لم يبق منهم أحد. أنت آخرهم. فليصعد.

البعض يغنون: أولئك الذين يتفسخون تحت الأرض وتعثر الديدان عليهم بهدوء؛

أحسن بكثير أن يتأرجحوا عالياً

من أن يموتوا ميتة كسولة.

بهذا الشكل يتم التغني بهذا الحدث بطريقة خشنة بأغانٍ سبقت أغاني بريخت الشعبية، والكل يؤطر بمهارة فائقة، بنزاع خارج عن الموضوع بين

رجل وزوجته، كاف للدخول الى الحياة الباريسية التي تستمر دون أن تقطعها هذه الأعمال الوحشية. ويتم اغناء المشاهد اللاحقة في الشارع والسجن بحضور شخصيات اختيرت لاضافة لون محلي: مغني شعبي، جندي وعاهرته، سيدة وعشيقها، اضافة للسجانين وسائقي العربات والعاملات الشابات والجلادين.

أسلوب الحوار لايحافظ على التماسك الكلاسيكي وانما ينتقل بجرأة من العاميه الى السخرية الشديدة الملونة بالصور الجريئة:

– روبسنبير يريد الثورة غرفة صف ليعطي دروساً عن الأخلاق. والمقصلة هي مقعده الدراسي.

– سجادة صلاة.

– سينتهي بالاستلقاء عليها بدلاً من الركوع.

وفي ذروة موت دانتون، تبدو على المسرحية علامات الدراما الرومانسية التي تظل بسياقها الأدبي والتاريخي، وروحها أيضاً، عصرية بشكل مدهش. إنها هادئة في أعماقها، ومبعدَّة من خلال اللون الذي جعل كارل ميولر يعتقد أنها تنتمي لمسرح اللاوهم الخجول، كما في اشارة دانتون الى «أننا دائماً على الخشبة، حتى وإن طعنا في النهاية بجدية». والكلمة التي تعبر عن هذه اللعبة عند جمهور هذه الأيام هي «ماوراء المسرح».

حظيت «موت دانتون» في عام ١٩٠٢ بعرض نهاري واحد على مسرح «نوي فرايي فولكسبونه» في برلين، ولم تحظ بأي اختبار منصف حتى عام ١٩١٣ في ميونيخ، هناك كانت الخشبة الدوارة لمسرح رزيدنتس مناسبة للتعاقب السريع لمشاهد المسرحية والإمساك بالايقاع ككل. ثم جاءت عروض ماكس رينهارت الشهيرة على مسرح دويتش عام ١٩١٦ ومسرح غروسس شاوشبيلهاوس عام ١٩٢١ حيث صمم الديكور أرنست شتيرن وقام الكسندر مويسي بدور دانتون. كانت عروض رينهارت مثقلة باستخدام الضوء والظل، كما أن اهتمامه الزائد بالمشاهد الجماعية شوش، الى حد ما، على بطلي المسرحية، دانتون وروبسبيير. ففي حين يؤمن جمهور الباريسيين

خلفية مؤقتة بسيطة عند بوشنر، أصبح على يد رينهارت قوة ثورية بذاته، وبوضع الممثلين بشكل حكيم في الصالة، بدت المجموعات وكأنها تمتد لتشمل المتفرجين أنفسهم. لم يعترض أحد من الجمهور على مثل هذه المعاملة، وقد ضمنت مهارة رينهارت كمخرج ترسيخ سمعة بوشنر كمؤلف مسرحي الماني كلاسيكي بشكل دائم.

وخلال العشرينات من هذا القرن، أصبحت «موت دانتون» خياراً مفضلاً كمسرحية تناسب جمهوراً ذا ميول سياسية، علماً بأن العروض الأكثر ثورية حدت من ابهام دانتون لتعزز طروحات روبسبيير. تابع رينهارت اعتماده على المواطنين الفرنسيين لصنع مشاهد ضخمة، حتى أنه أقحم مقاطع من «دانتون» لرومان دولان الأكثر وضوحاً ورومانسية. ولاداعي للقول إنه تم التخفيف من الدافع الثوري في المانيا بعد وصول هتلر الى السلطة عام ١٩٣٣، ومرة أخرى في السنوات اليائسة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥. لم تستعد هذه المسرحية نفسها المميز حتى العقد الغاضب في الستينات.

في عام ١٩٢٧ زار عرض رينهارت نيويورك، ولما كان العرض باللغة الألمانية، أصبح المخرج موضع اعجاب أكثر من المؤلف. وفي عام ١٩٣٩، قدم عرض كئيب لهذه المسرحية على مسرح أورسون ويلز (ميركوري) وهو العرض الذي أخفق نظراً لغياب دعم الحزب الشيوعي الذي رأى في روبسبيير ودانتون نظيرين غير مقبولين لكل من ستالين وتروتسكي. وعلى المسرح الجديد، لندن ١٩٧١، قدمتها فرقة المسرح الوطني حيث قام كريستوفر بلمر بدور دانتون وتشارلزكي بدور روبسبيير. كان الديكور الذي صممه باتريك روبنسون يتألف من مقصورات متحفية عرض في بعضها تماثيل الارستقراطيين، وقد جرد اخراج جوناثان ميلر هذه المسرحية من قوتها بالطلب الى الممثلين أن يتصرفوا ببرود كدمى بوجوه بيضاء وأصوات رتيبه.

ولم يقتصر ذلك على لندن، ففي ميلانو حيث أخرجها غيورغيو ستريلر، استخدمت تقنيات اخراج لم تخطر على بال بوشنر مع مادة

المسرحية المليئة بالتحدي، وفي بعض الأحيان كان التأكيد الزائد على الأسلبة يصرف الانتباه عن تفاصيلها الانسانية. ربما بسبب طبيعتها المجازية، حظيت حكاية بوشنر الكوميدية الشعبية «ليونس ولينا» التي كتبت عام ١٨٣٦ ونشرت عام ١٨٥٠، باهتمام أقل. إنها القصة اللطيفة عن الأمير المنهك المتشائم، الأمير ليونس من بوبو الذي يجب عليه أن يتحمل زواج مصلحة من نقيضته المتفائلة الأميرة لينا من بيبي، علماً بأن أحداً منهما لم يلتق بالآخر. وعلى كل حال، يتم لقاؤهما عن طريق المصادفة، ويحبان بعضهما ثم يتزوجان دون أن يعرف أي منهما هوية الآخر. ومعاً يقرران بناء يوتوبيا تحل محل النظام القديم. يتم الحد من هذا الموضوع الرومانسي بشعر جاف، لقد استطاع بوشنر ادخال السياسة في هذه المسرحية تحت غطاء هذه القصة الشعبية المخادعة.

في سنوات قريبة، قام مسرح بولاندرا في بوخارست بتقديم عرض خيالي لمسرحية «ليونس ولينا» باخراج ليڤيو سيولي. تجول هذا العرض في أوربا وقدم في مهرجان ادنبره عام ١٩٧٤. جدد سيولي أيضاً عرضه هذا مع ممثلين أمريكيين لتقديمه على مسرح ارينا في واشنطن، عام ١٩٧٥، كأول عرض محترف له في أمريكا. كان ديكور الخشبة عبارة عن سقالة متدلية ومرتبة بطريقة تذكر بمشهد الكوميديا ديلارتي لتلائم العنصر الكوميدي في النص، وقدم العرض بأسلوب البيرليسك المعروف بـ «التكلف الزائد». لقد طمس مضمون المسرحية الى حد معين بسبب الحيل التهريجية، بما في ذلك مشاهد المطاردة الهزلية والاعادة الساخرة لسطور منتقاة وكثير من المناقرات الكلامية حسب الموضة مع الجمهور. مثل هذه الحيل الخالية من الابداع توحي بأن المخرج يعتقد أن المسرحية أبسط من أن تثير الاهتمام بدونها.

كانت مسرحية بوشنر «ڤويزيك» غير المكتملة هي الانجاز الأكثر تميزاً بين أعماله. كتبت هذه المسرحية الفريدة في عام ١٨٣٦ واكتشفت ثم حلت رموزها ونشرت عام ١٨٧٩، لقد اعتمد أول محرر لها على المواد الكيميائية لاظهار حروف المخطوطة. تتألف هذه المسرحية من حوالي سبعة وعشرين

مشهداً غير مرقمة أو مصنفة وعدد مماثل تقريباً من الأجزاء المختلفة، ولذلك مايزال المخرجون والمحررون يخلّطونها وكأنها مجموعة من ورق اللعب. الأحداث التعبيرية في المسرحية أقل منطقية مما هي في «موت دانتون»، ولذلك يرجح أن يبقى التسلسل الأصلي الذي أراده المؤلف غير معروف.

اعتمدت مادة المسرحية على قضية حقيقية دنيئة موضوعها حلاق عسكري في لايبزيغ يقتل عشيقته طعناً في لحظة غيرة تؤدي الى الحكم عليه بالموت. والسؤال الحساس عما اذا كان ڤويزيك عاقلاً أم مجنوناً منح بوشنر فكرة مسرحية جدلية، وسمح له بطرح فلسفته المتشائمة عن الجبرية بشكل أكثر دقة.

لقد أصبحت «ڤويزيك» الحكاية الوحشية عن جندي بسيط، مخلوق ذي مشاعر وكرامة تثير الحزن من نمط شابلن، ولما كان غير واضح، أصبح بشكل مبكر نوعاً من «ضد البطل». ونظراً لما يواجه من سخرية وعذاب من كل الجوانب، يجد ڤويزيك نفسه مدفوعاً الى ذبح زوجته قبل أن يموت.

عالم ڤويزيك مأهول بالجنود والنساء المشبوهات، الصناع والأطفال، الشرطة والفلاحين، وكلهم يستخدمون لغة الشارع ويغنون الأغاني الشعبية. كل حادث من حوادث المسرحية هو بيان لكيفية تأثير قوة ما -اجتماعية، ودينية، أو عسكرية على تصرفات ڤويزيك- وهذه الخطة حظيت باهتمام الطبيعيين في وقت لاحق من ذاك القرن. ذلك لأن المسرحية تبين كيف تكون الشخصية المركزية ضحية مجتمع لاسيطرة لها عليه.

والواقع أن الحياة عذاب لڤويزيك المسكين.

لقد هزم وأهين على يد غريمه، رئيس الفرقة الموسيقية العسكرية، ومن خلال استخدام الطبيب العسكري له كموضوع للتجارب في مجال الغذاء، واعتباره مجرد نكتة ظريفة كزوج مخدوع من قبل النقيب الذي يرئسه.

في أحد المشاهد، في معرض، ترتدي الحيوانات ملابس على هيئةبشر غرائبيين للايحاء بأن الانسان ليس أكثر من مجرد حيوان أيضاً. قرد يرتدي

لباس ضابط ويسير على قائمتيه الخلفيتين ويطلق النار من مسدس، حمار يرتدي لباس استاذ فلسفة ويتبول أمام الحشد المجتمع. وحين يؤكد الطبيب أن الانسان، على الأقل، يمتلك قوة الارادة الحرة، يعجز ڤويزيك بشكل تهكمي عن التحكم بمثانته ويتبول على الجدار. وكما في «موت دانتون» يأتي الحوار على شكل رشقات من الكلام الفاحش السريع الذي لم يكن مألوفاً نهائياً على الخشبة الألمانية، ومن المحتمل أن بريخت قد أخذ هذه السمة الدرامية واستخدمها في مسرحياته.

في مشهد آخر، يجلس ڤويزيك قرب نافذة احدى الحانات وهو يراقب رئيس الفرقة الموسيقية يرقص مع زوجته ماري أثناء مرورها.

ڤويزيك يشبك يديه: (دورا، دورا، تابعا، ياالهي، هل ستطفئان الشمس؟ فلتنطلق كل الأشياء معاً وتدور -الكل معاً- يدور، يدور، كلهم قذرون بنفس القدر. الرجال والنساء- البشر والحيوانات. كلهم يفعلونها في وضح النهار: إنهم يفعلونها على يديك كما يفعل الذباب).

حين تبين له أن ماري لاتخلص له، اقتنع ڤويزيك أن جميع الرجال والنساء عبيد للشهوة الجنسية. وهكذا يصبح مجمل خواء حياته واضحاً أكثر فأكثر، عبر تتابع عرضي المظهر للأحداث الى أن يدفع للقتل. وبعد أن قتل زوجته، يحاول غسل يديه من الدم في بركة يقع فيها ويموت غرقاً- وتلك لمسة تهكمية تبرز الموضوع المبهم اليائس من صلاح البشرية في هذه المسرحية ككل.

إن البنية «المفتوحة» لمسرحيات بوشنر هي الابتكار الأكثر فائدة واثارة. لقد كان هذا «التتالي» أي تقديم العناصر الدرامية متراصفة دون أي رابط ظاهري، هو الطريقة الابداعية التي اعتمدها شكسبير في ترتيب المشاهد، ثم أصبحت أعظم عون للمخرجين السينمائيين بعد ايزنشتاين.

لقد مكنت بوشنر من وضع شخصياته المركزية ضمن صورة مركبة من الناس والأحداث. ومن خلال هذه الطريقة أيضاً، استطاع الايحاء بالخلفية

التاريخية لشخصيته وتفكك ادراكها . لقد استخدمت هذه الحيلة بشكل مكثف في «ڤويزيك» مما جعلها المسؤولة عن جزء كبير من الصعوبة التي تواجه الدارسين في ترتيب مشاهد المسرحية ضمن ترتيب مقنع .

وفي هذه المسرحية بشكل خاص يستبدل التتابع السببي الأرسطي كلياً بسلسلة من الأحداث الدرامية التي يتمتع كل منها ببعض الأهمية الرمزية أو النفسية القائمة بذاتها . إن مشهداً ما قد يروي جزءاً من القصة ، ولكنه بالقدر ذاته يمكن أن يطرح موضوعاً أو باعثاً ويعلق عليه . وهكذا ، في مايبدو حدثاً خارجاً عن الموضوع قرب نهاية المسرحية ، تحكي لنا امرأة عجوز قصة اليتيم المسكين الذي يرى القمر قطعة من خشب والشمس زهرة ذابلة ، والنجوم لاتزيد عن كونها ذباباً ميتاً ، والأرض ذاتها ليست أكثر من مبولة مقلوبة . إنه مشهد من الرمزية المباشرة ، قصد منه ، كما يفترض ، أن يزيد من الاحساس بالخيبة والعزلة اللتين يمثلهما ڤويزيك ذاته . لقد أصبح هذا النوع من العرض السريع المتسلسل للمشاهد أحد المعالم البارزة للتعبيرية الجديدة على الخشبة .

عرضت «ڤويزيك» لأول مرة في عام ١٩١٣ على مسرح رزيدنتس في ميونخ ، حيث خدمت خشبته الدوارة مرة أخرى بنية المسرحية بشكل جيد ، ونجح البرت شتاينروك في اعادة الجندي ڤويزيك للحياة . كان اعجاب الجمهور مدهشاً الى الحد الذي جعل المسرحية تعتبر عملاً جديراً بالعرض بحق ، معتبراً بوشنر مؤلفاً جديداً من المسرح الطليعي ، وهذا ماعمل بشكل مريح على الحد من الاعتراض عليها بالشكل المتوقع - وتلك استجابة تعتبر أفضل تقدير يمكن أن تناله هذه المسرحية .

لقد استفاد عرض رينهارت على مسرح دويتشس في برلين عام ١٩٢١ الذي صمم ديكوره جون هارتفيلد وفرانز دورسكي ، وقام فيه يوجين كلوبفير بالدور الرئيسي ، أيضاً من ميزات الخشبة الدوارة . تم التمثيل على خلفية من الستائر السوداء في جو من الكوابيس والخوف المرضي من الأماكن المغلقة ، مع وجود بعض قطع الأثاث للايحاء بالتغيير المطلوب في المشاهد .

وأهم مافي الأمر هو أن هذا العرض حاول الابقاء على قدر كبير من التفاصيل الطبيعية بين القدر الأكبر من الرمزية في الشخصية والحدث، فكتب الناقد يوليوس هارت مقالة يقارنه فيها مع عرض ميونيخ:

(في عرض شتاينروك كانت هناك قوة خطرة متوعدة، تمرد وثورة، وكانت الأعلام الحمراء ترفرف. أما أيوب الصابر في يوجين كلوبفير الذي يئن بتعاسة والمجبول باليأس فيبدو لي أكثر استيعاباً وقرباً من الانسان الذي أراده غيورغ بوشنر، والذي، في النهاية، يضرب جذوره عميقاً في الحب والشفقة، وبالنسبة له حتى الثورة الفرنسية لم تعد تعني التحرر والخلاص).

لقد كانت المقارنة بين مزاج ماقبل الحرب ومابعدها. فبالنسبة لعرض رينهارت بعد الحرب، كان التأكيد على معنى المسرحية الخفي للمعاناة وليس على عنصرها السياسي. لقد تأكدت انسانية المسرحية العميقة في القرن العشرين من خلال جعلها مصدر أوبرا على يد ألبان بيرغ سميت خطأ «ڤويزيك» في عام ١٩٢٥ ووضعها ضمن قائمة المواضيع المناسبة التي اختارها أرتو في بيانه الأول لمسرح القسوة عام ١٩٣٨.

وفي السنوات المتأخرة كان لطبيعة «ڤويزك» المفككة وغير المكتملة دور في تشجيع توجه تجريبي حر في اخراجها تعبيرياً. فكل مخرج يعتقد أن له الحق في ترتيب مواد البناء التي قدمها بوشنر بشكل مختلف يتناسب مع فهمه الخاص لموضوع المسرحية. وبذلك يخرج بصورة مركبة جديدة من المشاهد، ويجرب وضعها في تسلسل جديد، وهكذا يخلق معانٍ جديدة من المادة نفسها.

لقد شجعت الخصائص اللاأرسطية في هذه المسرحية أيضاً على استخدام هذه الحرية في مجال الاخراج. إن ڤويزيك نفسه لايعتبر شخصية مركزية إلا من حيث هو مصدر ظاهري لرؤيا المسرحية، ومع وجود هذا العدد الكبير من الشخصيات المحيطة به لاتوجد امكانية للتطور التقليدي للشخصية. وليست الحبكة ذاتها أكثر من مخطط عام لايقوم بأي دور لربط

أجزاء المسرحية مع بعضها بعض . وهكذا يمكن لأي مخرج جديد لمسرحية «ڤويزيك» أن يختار واحدة من عدة نقاط انطلاق ممكنة . فمثلاً ، اعلان ڤويزيك الواضح عن هويته .

(أنا فريدريك . . جوهان . . فرانز ڤويزيك ، عسكري . رامي بندقيه ، الفرقة الثانية ، الكتيبة الثانية ، السرية الرابعة . ولدت في عيد البشارة) .

قد يشير الى المظهر السطحي البارد الذي يخفي تحته الحياة العسكرية والاجتماعية والشخصية الخانقة كما تبين بقية المسرحية . وقد يكون بالامكان استخدام الأمثولة الكورسية التي تحيكها العجوز لماري والأطفال عن اليتيم للتنبؤ بحالة الجنون التي تصيب ڤويزيك في المسرحية ، وحديثها هذا يمكن أن يصلح في بداية الحدث أكثر مما يصلح في نهايته . أو يمكن أن ترفع الستارة عند مشهد ڤويزيك وهو في الحقول مع صديقه أندريس ، وهو المشهد الذي تقدم فيه للمشاهد رؤية مخيفة :

(المكان ملعون . انظر الى ذاك الضوء المنطلق عبر الحشائش . . اصغ ياأندريس . شيء ما يركض . (يدوس على الأرض) فراغ . ممر . يهتز . اصغ . شيء ما يتحرك تحتنا . هل تسمع؟ تحت ، يتحرك معنا . . . نار تنطلق من الأرض الى السماء ، ومعها صوت يدوي كصوت البوق . . صامت . كل شيء صامت مرة أخرى ، كأن العالم قد مات) .

مثل هذا الحديث قد يوحي أيضاً بأن الحدث التالي يجري كله في رأس ڤويزيك ويعذبه ، ومرتب ليعذبنا نحن بالتالي .

يعتبر تزايد أهمية مكانة أعمال بوشنر في نظر المؤلفين المسرحيين والمخرجين أحد التطورات الخاصة بالمسرح في العشرينات من هذا القرن . لقد لفت انتباه أرنست تولر بمواضيعه وطريقة معالجتها بالشكل الذي اعتبرت في حينها صالحة لكل زمان ، والتي بدت مناسبة لحل المشكلة المقلقة المتعلقة بايصال موضوع سياسي الى الجمهور بشكل ناجح . كما أن بوشنر لفت انتباه بريخت من خلال تزويده بنموذج للمسرحية التاريخية : بينت كل من

«دانتون» و«ڤويزيك» أنه من غير الضروري بالنسبة للعنصر السردي اللازم للمسرحية التاريخية أن يأتي ضمن شكل متقن، وإنما يمكن تقديمه أولاً من وجهة نظر معينة ثم من وجهة نظر أخرى- أي جدلياً. وبريخت مدين لبوشنر أيضاً باستخدام الأغنية الشعبية على الخشبة، وهي حيلة لم يقصد منها بريخت فقط اعطاء رأي مباشر كما يجري عن طريق الكورس، وإنما أيضاً لتبعيد المادة الواقعية في الحدث. كما أن استخدام بوشنر لأشخاص دون أسماء، كي يملأ خلفية المسرحية الاجتماعية، خدم بريخت تماماً مثلما استفاد من المؤثر الحسي للغة العامية في حوار الشخصيات. وفوق ذلك كله، كان لاهتمام بوشنر بالطرق الشكسبيرية والصناعة المسرحية الاليزابيثيه دور في دفع بريخت الى دراسة ايجابية لمسرحيات شكسبير- وذلك فضل يعادل مائة تجربة تعبيرية.

* * *

٣- رواد التعبيرية: ڤديكند
«يقظة الربيع» ١٩٠٦
«مسرحيات لولو» ١٨٩٨، ١٩٠٥)

كان فرانك ڤديكند (١٨٦٤-١٩١٨) أحد أتباع غيورغ بوشنر المتحمسين. لم تكن الجهود التجريبية للتعبيريين الألمان الشباب لتبدو ثورية تماماً اذا ماقورنت بالأعمال المبكرة للكاتب السيء السمعه ڤديكند الذي كان يضرب عرض الحائط بالمحظورات ويستبق مؤثرات الخشبة العنيفة للتعبيرية بحوالي عشرين عاماً.

إن كتابته المسرحية، مع أنها لم تكن مستقرة، كانت تهاجم بجرأة زيف المجتمع البورجوازي، وبالتالي قدم على الخشبة وبشكل تحريضي مواضيع لاتخطر على البال. أهمها كان الجنس، ومثل بريخت وجينيه بعده، جعل من المجرمين أبطالاً ومن عاهراته شخصيات متألقة. والأهم في مجالنا هذا، هو أن أعمال ڤديكند كانت جذابة للشباب بشكل خاص.

في حوالي ١٨٨٦، تعرف ڤديكند عن طريق جيرهارت هاوبتمان على مسرحيات بوشنر التي لم يكن مضى زمن طويل على تقبلها، وفي مقدمة ترجمته لـ «مسرحيات لولو»، يقول كارل ميولر إن بوشنر هو الذي زود ڤديكتد بالحيل الأسلوبية التي كان يبحث عنها. لقد تضمنت هذه الحيل طرق مواجهة الواقعية وكانت تتكون من «الحوار المفكك، والمشاهد المسعورة القائمة على الحدث، وتشويه الظواهر الطبيعية للوصول الى اللب الصحيح، اضافة الى التكنيك الحديث الجذاب وهو العزلة كما تبدو في نزوع الشخصيات الى الحديث العابر بدلاً من مخاطبة بعضها بعضاً. وعلى رأس كل ذلك، منحته الهواجس الجنسية صوراً مسرحية خاصة به وحده.

أولى محاولات ڤديكند في الكتابة المسرحية عالجت أحلام المراهقة عند الفتيات المكبوتات في مدرسة داخلية. وفي العام التالي جاءت مسرحيته المطبوعة الأولى «يقظة الربيع» ١٨٩١، وعبرت عن خوف ودهشة المراهقين، فتياناً وفتيات، من الجنس. وكما هو متوقع، كان تاريخ هذه المسرحية على الخشبة شكلاً من الصراع المستمر مع الرقابة. لذلك لم تعرض حتى عام ١٩٠٦ حين قدمت في نسخة ناقصة على مسرح «برلين كامرشبيله» باخراج ماكس رينهارت، وقام المؤلف نفسه بلعب دور الرجل المقنع الذي يظهر في المشهد الأخير. قدم هذا العرض ٣٢١ مرة، وبعد ذلك لم يعد بالامكان تجاهل ڤديكند. كانت هذه المسرحية معالجة أمينة وغير حسيه بشكل مقبول لسن البلوغ، حيث نبهت الى ضرورة التعامل معه بتسامح والاقرار بحقائق الطبيعة. ولكن مضمون المسرحية، بالنسبة لجمهور تلك الأيام، كان يعتبر مرهقاً جداً وفاحشاً بشكل لاجدل فيه. ومع انها لاتتضمن سطراً فيه شهوانية، فقد التصقت سمعة الاباحي بڤديكند، يضاف الى ذلك تهمة الفحش، وهذا ماحدمن التأثير الفوري لمسرحية «يقظة الربيع». ولكن على المدى الطويل، يمكن القول إنها مهدت لأفضل ميزات الدراما التعبيرية التي تلتها.

«يقظة الربيع» هي قصة ثلاثة أطفال. أحدهم، ويدعى موريتس، يطلق النار على رأسه بسبب فشله في المدرسة وجهله وقلقه فيما يتعلق بوظائفه الجسدية. صديقه ميلكيور يقيم علاقة مع ڤيندلا، ابنة الرابعة عشرة، فتحمل منه، والنتيجة هي أن ميلكيور ينتهي الى مدرسة اصلاحية وڤيندلا تموت بسبب عملية الاجهاض التي تفرضها عليها أمها. ويعلن سبب موت الفتاة على أنه «فقر الدم». وهكذا تكون نتيجة الحب المتبادل بين مراهقين، فتاة وولد، هي هذه النهاية المأساوية حين يواجهان أعرافاً اجتماعية متشددة تتمثل بتفاهة واحتشام زائف من الآباء والمعلمين الذين يشكلون عالم البالغين في المسرحية. ربما كان هذا الوصف يوحي بتكنيك واقعي متين في المسرحية، إلا أن المشهد النهائي بجانب قبر ڤنديلا خيالي بكامله. يظهر موريتس كشبح

بلا رأس ويحاول اقناع ميلكيور بأن تأخذ حياته منه كما أخذ حياتها. في هذه اللحظة يدخل (رجل مقنع) مجهول ليمثل قوة الحياة وينصح ميلكيور بمتابعة الكفاح. وعند اسدال الستارة يبقى شبح موريتس الصغير البائس وحيداً بجانب قبر فيندلا الصغير المهجور.

كانت هذه المسرحية بمثابة هجوم لاهوادة فيه على قيم الأسرة البرجوازية وأخلاقيتها، وخصوصاً نفاقها تجاه الدوافع الجنسية عند الشباب. وهي قائمة على أحداث قصيرة تكوّن بنية سردية مفككة. والحوار عبارة عن خطابة تتطور شعورياً من خلال حديث الأطفال الغنائي اللطيف متبايناً بشدة مع الكلام الخطابي الصارم للجيل الأكبر. والمعلمون يسمون بأسماء مثل «طاحن الأمعاء»، «كاسر العظام»، «مقتلع الألسن»، «قتالة الذباب» و«العصا الغليظة»، وفي لحظة معينة يمثلون مشهداً من (الفارس) الهزل الخالص يتناسب مع لاواقعية أسمائهم. مثل هذه الشخصيات المبسطة يمكن تمثيل أدوارها فقط بطريقة ميكانيكية وغير شخصية، وبذلك سبقت أسلوب الدمى الذي سيصبح أمراً عادياً في العرض التعبيري. كان من المألوف بالنسبة لفديكند أن يخرج مسرحياته بنفسه، ولذلك كان في وضع يساعده على اختبار المؤثرات التي يرغب بها.

جاء انفجار الغضب الهائج الذي أثارته «يقظة الربيع» نتيجة خطتها الرامية الى جعل المشاهدين يتعاطفون مع مشاهد الأطفال المؤثرة، وبالتالي جعلهم يرون أنفسهم وقد وضعوا على الخشبة بهيئة حمقى مغرورين. وعلى كل حال كان هذا المخطط هو الذي دفع بالمؤلفين المسرحيين الآخرين الى تقليده. فمثلاً، مسرحية «الشاب: سيناريو أخاذ» ١٩١٦ تأليف هانز يوست (١٨٩٠) هي عبارة عن مرثاة درامية عاطفية لأشخاص لطيفين يموتون صغاراً، وتنتهي أيضاً بمشهد في مقبرة، وفيه ينهض البطل الميت الذي يحمل اسم المسرحية من قبره ممثلاً روح الحياة الجديدة. وبالطريقة ذاتها يقفز منتصراً فوق جدار المقبرة، وبشكل مدهش يبدو وكأنه داخل الصالة. حين أخرجت «يقظة

الربيع» كفيلم سينمائي نتج عن ذلك عدة أفلام مفرطة في عاطفيتها حول الجنس في سن المراهقة. وقد نسي جانب الرحمة في موضوع ڤديكند بسرعة.

من الجميل أن نذكر أن «يقظة الربيع» قدمت في لندن على مسرح جمعية الخشبة في تاريخ مبكر يعود الى عام ١٩١٠، ولو بعرض خاص. وقدمها مسرح رويال كورت في نسخة مختصرة عام ١٩٦٣، كما أن فرقة بريمن قدمتها بالألمانية على مسرح الدويك عام ١٩٦٧. وعرضت لأول مرة بالانكليزية، دون رقابة، من قبل فرقة المسرح الوطني على أولدڤيك عام ١٩٧٤ بعد أن ترجمها بيل برايدن بشكل غير عاطفي.

احتفظت هذه المسرحية بقدرتها الأساسية على اثارة الشفقة والاعجاب. إلا أن تأثير موضوعها العاطفي فقد قدرته على التجدد مع مرور مثل هذا الوقت الطويل.

في مايسمى مسرحيات «لولو» أصبح دفاع ڤديكند عن الحرية الجنسية صريحاً، وهذه المسرحيات هي «روح الأرض» نشرت عام ١٨٩٥ وأخرجها لأول مرة في لايبزيغ كارل هاينه عام ١٨٩٨ حيث قامت ليوني تاليانسكي بدور لولو وقام ڤديكند بدور الدكتور شون، أما مسرحية «علبة بندورا»* فقد نشرت عام ١٩٠٢ وعرضت لأول مرة في ڤيينا من قبل كارل كراوس باخراج ألبرت هاينه في عرض خاص عام ١٩٠٥، وقامت الفتاة الرائعة الجمال ابنة الثامنة عشرة، تيلي نيوس، بدور لولو. شكلت المسرحيتان معاً «تراجيديا الغول» كما يبين العنوان الثانوي.

لقد اعتبر طرح ڤديكند حول الجنس والاعلاء من شأن الحواس ضحلاً ومتساهلاً بشكل عام، مع أنه يتضمن بعض التحذيرات التي لايمكن تجاهلها عن الكارثة التي تنتظر من يشجعون ذلك. التقى ڤديكند لأول مرة

* بندورا: امرأة أرسلها زيوس عقاباً للجنس البشري بعد سرقة برمثيوس للنار وأعطاها علبة «Pandora box»، ما إن فتحتها حتى انطلقت منها جميع الشرور والرزايا فعمت البشر ولم يبق فيها غير الأمل.

بسترندبيرغ في عام ١٨٩٤ ، وهذه المسرحيات تقدم أو ل نموذج للمرأة كما هي عند سترندبيرغ من خلال لولو الماكرة، الشهوانية والمحببة، الموضوعة في سياق من الهجاء الاجتماعي التهكمي الذي يلامس العبثية أحياناً .

وأما بالنسبة للذكور، فيشار اليهم صراحة بـ «حديقة حيوانات» أو «معرض حيوانات أثناء تناول الطعام» وهو المستوى الذي تفهم الحياة من خلاله في هاتين المسرحيتين .

ومع ذلك، هناك على الأقل مكونان في هذه المسرحية يجعلانها حديثة بشكل واضح . أحدهما هو المجموعة غير العادية من الحيل التي استخدمها ڤديكند كي يضبط لهجة العرض . والثاني هو شخصية لولو الفعلية، شخصية يجتمع فيها في آن واحد الجذب والصد، مخلوق تتناقض قوته واستقلاليته بشكل متوازن مع العدالة الأخلاقية التي أدت الى موتها . ونظراً لسيرتها الذاتية، اقتنعت تيللي نيويس ذاتها بأنها النموذج المناسب لمثل هذا الدور الذي اعتبرته «فتياً، ساذجاً، ومع ذلك شهوانياً» . كانت «مخلوقاً غريزياً بذكاء متوقد، لكن رغباتها هي التي توجهها . وهي ليست نقية، لكنها وراء عالم الخير والشر» .

والى هذه الالتباسات المثيرة للانتباه، أضافت هي ماأراده المؤلف لهذا الدور بجعله بصورة سيدة، لامفترسة رجال .

إن «روح الأرض» عبارة عن استعراض للشهوانية- (روح الأرض) التي تتوحد بالدافع الجنسي . وبسرعة تطرح المسرحية لولو الشيطانية، التجسيد الخالص للجنسية الحيوانية باعتبارها القوة الرئيسية . .

وبشكل من الأشكال، هي البراءة ذاتها مادامت تتصرف دون خبث متعمد، لكنها من خلال ذلك تدمر الآخرين . وهي تبدو في تصرفها كالحرباءة لأنها تسمى بأسماء مختلفة مثل نيلي، ميغنون، حواء اضافة الى لولو، وذلك حسبما يراها عشاقها . .

إنها تكسب عشاقها بطرق شتى، وقد جعلها ڤديكند تغير ملابسها

بشكل متكرر للايحاء بالأدوار المختلفة التي تلعبها كامرأة (تعلمت فن التغير السريع وهي ماتزال طفلة)، زوجها الأول يموت بضربة، والثاني يذبح نفسه بيده، وتقتل هي الثالث بعد ممارسة الجنس مع ولده- تضع كأس الشمبانيا على شفتي زوجها المحتضر وتصرخ «الرجل الوحيد الذي أحببته في حياتي».

واضافة لأزواجها، لديها موكب من العشاق الذين لايقبلهم عقل: كونتيسه سحاقيه، عجوز فاسق، يمكن أن يكون والدها، فنان متقلب، صبي في المدرسة وآخرون كثيرون. إنها تتألق بشهوانيتها الجنسية.

عبر ثلاثة فصول، يتبدل المشهد في «علبه بندورا» من قاعة فخمة على طراز عصر النهضة الألمانية الى غرفة بيضاء في فرنسا من عصر لويس الخامس عشر مزينة بالنقوش المجصصة، وأخيراً الى غرفة سقيفة بائسة في لندن، حيث المطر المنهمر في الخارج. وهذا التغيير في الديكور يتتبع مسار انحطاط لولو. عشيقتها السحاقية، الكونتيسه غشڤيتز، تساعدها على الهرب من السجن، ولكن بعد أن نقلت اليها مرض الكوليرا، وهكذا تخرج لولو مثل «كيس من العظام المنخورة». ولولو الآن هي بندورا، كل شيء لكل الرجال، التي تظهر في حفلة بائسة بباريس في الفصل الثاني، وفي السقيفة القذرة حيث تعمل كبغي بائسة في الفصل الثالث. هناك تواجه زبائنها، وأحدهم هو جاك الخليع ذاته (الذي قام بدوره بالأصل ڤديكند). وتبعاً لذلك تواجه لولو والكونتيسه نهايتهما المتوقعة، النهاية الدموية في مشهد يرى أحد النقاد أنه يحوي كل رعب يوم القيامة.

قبل أول عرض لمسرحية «بندورا» في ڤيينا، أعلن كارل كراوس أنه «في هذا العالم الضيق، يجب أن يتحول مصدر الفرح الى علبة بندورا». كان الشاب ألبان بيرغ من أوائل المشاهدين الذين تأثروا بشكل واضح وكافٍ جعله يؤلف أوبرا «لولو» بعد سنوات.

أعاد ڤديكند صياغة مسرحيات «لولو» عدة مرات، وكان دائماً يوسع في الدور الأساسي. لقد أصبح النص مليئاً بما صار يعرف لاحقاً بمؤثرات

التـغـريـب، ومن المهم أن نشـيـر الى أن بريخت ذاته صـار أحـد المعـجـبين بڤديكند. شخصياته أكبر من الحجم الطبيعي، وهي كـاريكاتير أكثر مما هي شخصيات، وقد أدخل التهريج الهزلي لاغراق الحدث باستمرار في حالة من الدعابة الباردة جداً. وأحياناً، كما في الفصل الرابع من «روح الأرض» تأخذ المسرحية مظهر فارْس غرفة نوم أواخر القرن التاسع عشر، حيث يختبىء أربعة عشاق أو أكثر عن بعضهم بعض في وقت واحد. التمثيل أيضاً يأخذ بتقليد تلك الفترة مع اضافة مسحة من البيرلسك:

«الشخصيات تركع على ركبها» أو «تندفع عبر الخشبة» أو «تلقي بنفسها على الأرض».

ومثل سترندبيرغ، كان ڤديكند يلامس حدود الطبيعية، لكنه يخلط العجيب بالواقعي وينغمس بالكوابيس دون مبرر واضح. لقد قال له الممثل فردريك كايسلر «لقد خنقت وحش الإمكانية الطبيعي [من المدرسة الطبيعية] وأعدت الى المسرح عنصر التمثيل». وعلى كل حال، كانت تهكمية ڤديكند العنيفة بعيدة جداً عن اللهجة المتحمسة التي اعتمدها الشباب التعبيريون الذين صعدوا على كتفيه. مع ذلك وبمقتضى هذه التقنيات غير العادية، تكشف مسرحيات لولو عن محدوديتها الشديدة. فعلى الرغم من كل مؤثراتها الكابحة، يظل موضوعها -وهو الجنس عند البشر- قادراً على الظهور دائماً كمصيدة مأساوية لانجاة منها إلا بالموت؛ وڤديكند كهجائي غير قادر، في النهاية، على تجاوز استحواذ مادته عليه.

أسس ڤديكند، مع زوجته تيلي نيويس، فرقة ممثلين تجولت في المانيا لعرض مسرحياته، وحسب بريخت، كان ممثلاً مُتمكناً مليئاً بطاقة مكبوتة. كانت مسرحياته بمثابة تحد فريد للمخرجين الجدد الذين كانوا يبحثون عن مادة لاواقعية مع نهاية القرن. قدم رينهارت «روح الأرض» على مسرحه كلاينز في برلين عام ١٩٠٢ حيث قامت جيرترود آيسولت بدور لولو بشكل متألق مرة أخرى، وكان دعم رينهارت هاماً في استمرارية تطور ڤديكند كقوة مؤثرة

في المسرح الألماني. جيسنر أيضاً استخدم مهاراته في احياء هذه المسرحيات من جديد، فأخرج «روح الأرض» كفيلم سينمائي عام ١٩٢٢ ، وأنتج ج. دبليو. بابست الفيلم السيء السمعة «بندورا» عام ١٩٢٩ فقامت لويس بروكس بدور لولو، كما تابعت مارلين ديتريتش تقديم تقليد مشكوك فيه حول اغواء النساء القاسيات القلوب للرجال بدور لولا Lola في «الملاك الأزرق» عام ١٩٣٠.

وبشكل يعتبر، الى حد ما، صدى لڤديكند، ساهمت مسرحيات كارل شتيرنهايم (١٨٧٨-١٩٤٢) الكوميدية أيضاً في الجهد المسرحي لنسف المظاهر المحترمة للبرجوازية مضموناً وتكنيكاً. لقد أعطى شتيرنهايم لمسرحياته عنواناً ساخراً هو «من الحياة البطولية للطبقة الوسطى» وجعل شخصياته أنماطاً غرائبيه كانت في حينها تتحدث بلغة التعبيريين اللاحقة المتميزة بتقطعها وايجازها الشديد إن مسرحيته «النكرز»* ١٩٠٩ تروي حكاية منافية للحشمة عن ثيوبالد ماسك، الموظف الذي تفقد زوجته الجميلة لباسها السفلي في الشارع لحظة مرور الامبراطور. وبشكل تهكمي ينتشر خبر الحدث فجأة؛ وبالتالي تصبح هذه المرأة مطلوبة أكثر. ويصبح ثيوبالد، نموذج البرجوازي المادي، قادراً على جذب المعجبين الداعرين الى بيته وتحويل المناسبة الى فرصة للربح. وبذلك تسخر المسرحية دون رحمة من الزوج الجشع وبقية المجتمع في آن واحد. أعقب شترنهايم «النكرز» بتتمات تصور عائلة ماسك.

فمسرحية «المتكبر» ١٩١٣ تعالج ابنه المرتزق ومسرحية «١٩١٣» ١٩١٥ تعالج حفيدته المرتزقة. بشكل نبوئي، تكشف هذه المسرحيات عن عالم انتهازي مخزٍ الى درجة الكارثة.

* * *

* النكرز: بنطلون قصير واسع مزموم عند الركبة.

٤- رواد التعبيرية
ستريندبيرغ ومسرحية الحلم

«مسرحية حلم» (١٩٠٢، عرضت ١٩٠٧)
«موسيقا الشبح» ١٩٠٧

كانت مسرحيات ستريندبيرغ هي الأكثر تكراراً من حيث العرض بين الأعمال الدرامية الحديثة في المسرح الألماني قبل الحرب العالمية الأولى مباشرة. وقد بين ر. سي. فورنيس أنه بين ١٩١٣ و ١٩١٥ حظي مالايقل عن ٢٤ مسرحية من مسرحيات ستريندبيرغ بألف وخمس وثلاثين عرضاً في المانيا. وقال جيمس آغيت إن ستريندبيرغ «اعتبر العالم مصحاً عقلياً ثم أهّله بالناس وفقاً لذلك»، وربما أمسك بروح العصْر. الكتاب المسرحيون الشباب في المانيا رأوا أن أعماله تبين الطريق التي عليهم أن يسلكوها، ووجدوا في سخطه على المجتمع مايروق لهم. هذا هو الحماس الذي من خلاله انطلقت هذه المجموعة تتبع قيادة ستريندبيرغ التي بررت اعتباره أباً للتعبيرية. ومع ذلك، مادام قد تبين أنه من العسير ايجاد الطريقة المناسبة لعرض مسرحيات الحلم التي كتبها، فمن الممكن أن نتساءل كيف انتشر تأثيره فيما يخص الشكل والأسلوب بهذه الطريقة الواسعة.

كتب أول أعماله التعبيرية الخالصة، «ثلاثية الى دمشق»، عام ١٨٩٨، وهي تعبر بشكل رئيسي عن خصائص تعبيرية ستريندبيرغ، تلك المتمثلة في فصل الذات الواحدة الى شخصيات متعددة، يمثل كل منها أحد جوانب الكل، ويوضح في الوقت ذاته الصراعات القائمة في العقل. تُرى جميع الصور والحدث في مسرحية «الى دمشق» من خلال ماتراه عينا (المجهول) [والذي كثيراً مايترجم بـ«الغريب»] الذي يمثل المؤلف ذاته. هذه الشخصية

تتقاسم بؤسها واحساسها بالذنب مع «السيدة» التي تمثل زوجة -أو زوجات المؤلف. يعتقد هذا المجهول أنه يتعرف على نفسه في متسولٍ وقيصرٍ مجنون، في حين تذكره الشخصيات الأخرى- طبيب، كاهن اعتراف، والأم الورعة للسيدة- بذنبه، وهكذا لاتقدم الشحصيات بالطريقة المألوفة كأشخاص يشكلون جزءاً من قصة. إنهم أدوات تمثل مجتمعة احدى حالات الجنس البشري. لقد كان هذا شكلاً دراميًا جديداً تماماً في طور التكون.

يشير العنوان التوراتي للمسرحية الى رحلة شاؤول الى دمشق ثم تحوله الى المسيحية، وماعدا ذلك تعتبر هذه المسرحية سيرة ذاتية تنقل الى الخشبة بشكل قاتم تعاسة سترندبيرغ في فترة ماسماه «الجحيم» التي تلت طلاقه من زوجته الأولى عام ١٨٩١. إن بنية هذه المسرحية مصطنعة مثلها مثل التشخيص فيها. فقد تكوَّن الفصل الأول من مشاهد عديدة مرتبطة بطريقة رياضية متماثلة، من خلال تكرار مشاهد النصف الأول بترتيب معكوس في النصف الثاني، وجعل مشهد الذروة المركزي- الذي منه واليه تنطلق البقية- حالة قصوى من الهيجان. وبعد الذروة التي تتضمن اعترافاً بالذنب، يعود (المجهول) الى زيارة الأماكن التي عاش فيها حياته المبكرة، ثم تأخذه السيدة الى كنيسة يسمع فيها «أغانٍ جديدة». الشخصيات ذاتها تظهر في الفصل الثاني والثالث، إلا أن المسرحية تتحول بشكل متزايد الى الذاتية، ويلاحظ ذلك بشكل رئيسي في مشهد من الفصل الثاني حيث تتحول مجموعة من الضيوف المحترمين على مأدبة فخمة أقيمت تكريماً للمجهول -الى متسولين وعاهرات كريهين.

لقد نظر المخرج السينمائي السريالي لويس بونويل الى المجتمع بتعابير مماثلة.

عرضت «الى دمشق» لأول مرة على المسرح الدرامي الملكي في ستوكهولم عام ١٩٠٠ باخراج اميل غراندنسون وقام أوغست بالمه بدور المجهول وهارييت بوس بدور السيدة. لم يحظ هذا العرض برضا سترندبيرغ نظراً لمعالجته العاطفية للشخصية المركزية التي كان يراها مخلوقاً أكثر حيوية.

وقد تمادى أيضاً في استغلال الحيل المسرحية الى أقصى درجة . فمن أجل التبديل الكثير في المناظر، بنيت خشبة داخلية بطريقة تمكن من تغيير سلسلة من اللوحات القماشية في الظلام بسرعة دون اسدال الستائر . وكان كل من المكان وحتى الأثاث مرسوماً على هذه اللوحات القماشية . كانت مثل هذه المشاكل المبكرة المتعلقة بالخلفية والتشخيص تمثل تلميحاً لمصاعب قادمة . قلما عرضت الثلاثية كاملة، مع أن الجزء الأول كان موضوع محاولات متعددة أحياناً. وحين أخرجها أولاف مولندر في ستوكهولم عام ١٩٣٧، وقام لارس هانسون بدور المجهول بطريقة أكثر انسجاماً مع الدور، اعتبر عمل مولندر من قبل غونار أولين «مساهمة في التغييرات الراديكالية لترجمة سترندبيرغ على الخشبة السويدية» .

قال سترندبيرغ ان «مسرحية حلم» ١٩٠٢ هي المفضلة لديه، وهي المسرحية ذاتها التي يمكن القول انها ساهمت جزئياً في تحريك الثورة التعبيرية في الكتابة والممارسة الدرامية الأوربية . لقد كانت «مسرحية حلم» أقل وضوحاً في تناسقها من «الى دمشق»، مع أن كلا المسرحيتين تنتهيان من حيث تبدآن. إلا أن الأخيرة تنطلق بثقة أكبر، وتدخل تحسينات ملموسة على الشكل الجديد مادامت تتبع نمط المسرحية الأخلاقية . إنها تتابع رحلة ابنة اندرا، إله الميثولوجيا الهندية، منذ لحظة هبوطها من السماء لزيارة الأرض «أكثر المدارات المتأرجحة في الفضاء ثقلاً وظلاماً» . وحين تصل الى قلعة غروينغ، ترى فيها «مقرّ الشقاء البشري». ومرة أخرى، تأتي لحظة صحو، صحوة الحالم، لتحدد الفانتازيا، ومرة ثانية تنقسم الشخصية -في هذه الحالة الى أربع شخصيات أساسية : الضابط، المحامي، مدير المحجر الصحي والشاعر، وجميعهم ترفضهم ابنة إندرا . ومرة أخرى تقوم بنية المسرحية على الأحداث، فالحدث ينطلق بشكل غامض بين جدران قلعة مهدمة بشكل يذكرنا الى حد ما بمترلنيك . المكان يخضع لقوانين الفانتازيا فقط، والزمن يرفض اتباع الساعة أو التقويم الزمني، كما في حالة تقدم العمر فجأة

بالضابط. والحوار (متشعب)، وهذا هو التعبير الذي يستخدمه سترندبيرغ لوصف الطريقة التي تقوم فيها شخصية ما بالتقاط فكرة شخصية أخرى. لقد ضرب عرض الحائط بكل قيود الواقعية، وكما في الحلم، تطلق المسرحية العنان لأي وهم في ذهنه، وهكذا صارت لفظة الواقعية المحرّفة أو «المشوهة» هي السمة الشائعة للتعبيرية الجديدية.

كان دور ابنة إندرا مكتوباً للحسناء هارييت بوس، التي كان سترندبيرغ آنذاك يعيش معها- فقد بدت عيناها الشرقيتان ملائمتين للقيام بدور شخصية هندية. فمثل الينورا الطفولية في «الفصح» فُهم الدور بمسحة من الحنان، ومع أن ابنة اندرا تمثل المسيح والأنوثة في آن واحد، فهي تعاني وكأنها انسانة. كان عنوان المسرحية في البداية «سجناء» وكانت ابنة اندرا تكرر صرخة «Det ar synd on manniskorna» وهي عبارة عامية غير قابلة للترجمة يختلف معناها مابين «الجنس البشري جدير بالشفقة». و«كم يستحق الرجال الشفقة!» الضابط متفائل ينتظر حبيبته دوماً. والمحامي مثالي ومع ذلك لايستطيع الافلات من شرور العالم من خلال العيش في الماضي فقط. ومن خلال فنه، يتطلع الشاعر الى بصيرة سماوية. أما مدير الملجأ الصحي، الذي يضع وجهاً أسوداً، فهو هناك لتطهير ضحايا الكوليرا. ولكن على الرغم من كل هذه التعاسة، تتضمن المسرحية لمسات من الدعابة الساخرة مثلما في حالة الضابط الذي يعاد للمدرسة ولايستطيع تذكر جدول الضرب في العدد اثنين. وفي النهاية تعود ابنة اندرا الى السماء، وتحترق قلعة غروينغ مهد الشر، فتزهر اقحوانة عملاقة على سطحها كرمز للأمل.

اعتبرت «مسرحية حلم» غير صالحة للعرض على الخشبة، ولذلك لم تجر أية محاولة لعرضها قبل عام ١٩٠٧، حيث أوقفت بعد اثني عشر عرضاً. وقد كان اخراج ڤكتور كاستغرين التقليدي والممل لهذه المسرحية خيبة أمل بالنسبة لسترندبيرغ. فلكي يقدم التغييرات العديدة للمناظر، خطرت بباله في البداية فكرة استخدام الشريحة المنزلقة، إلا أنه كطالب في مدرسة المسرح

الدرامي الملكي كان قد شاهد مرة تدريباً على مسرحية بيورنسون «ماريا ستيوارت» وهي تعرض دون ملابس أو ديكور؛ وفي المانيا أيضاً، كان قد شاهد أعمال شكسبير تعرض دون تغيير مناظر بالأسلوب الالزابيثي. وبناء على ذلك أدرك أن الخشبة قادرة على العمل دون الوقوع في شرك المناظر والملابس اذا ماتم نطق السطور بشكل جيد: لقد عاشت الدراما الجيدة من خلال الكلمة المنطوقة. ونتيجة لذلك، اقتنع ستردنبيرغ أن البساطة هي الحل لمشاكل تقديم «مسرحية حلم». إن الاسراف بالديكورات البصرية والاكثار من استخدام المؤثرات يجعلان الحلم يبدو مملاً وجامداً. ففي عام ١٩٠٨، كتب ستردنبيرغ الى أوغست فلاك، الممثل والمخرج، الذي أخرج «الآنسة جولي» لأول مرة في السويد عبارة شهيرة «طاولة وكرسيان! الشيء المثالي!».

لقد عملت الخشبة الصغيرة في مسرحه «انتيما تياترن» على تشجيع مثل هذه البساطة في الاخراج، ومن أجل عرض مقترح لـ «مسرحية حلم» على نفس المسرح، اعتقد ستردنبيرغ أن بضع أدوات رمزية -زوج من الأصداف كرمز للبحر، عدد من شجيرات السرو تمثل ايطاليا، ومنصة تراتيل كرمز للكنيسة- على ستارة وحيدة أو لوحة قماشية خلفية ستكون كافية لاطلاق الخيال. وتدعو ارشاداته المسرحية النهائية الى وجود أجنحة دائمة عليها «رسوم مؤسلبة لمناظر داخلية ومبانٍ ومناظر طبيعية».

وهذه أيضاً تؤمن نفس العناصر المشهدية التي يمكن الاستفادة منها باستخدامات مختلفة عديدة: فالبوابة الموجودة خلف باب مسرح خلفي تصبح درابزوناً للمحامي وبعدئذ حاجزاً لمذبح في الكنيسة، وتصبح لوحة الاعلانات خارج المسرح لوحة اعلانات للمحامي وبعدئذ منصة تراتيل. في ذلك كله كان ستردنبيرغ ينحو منحى عملياً أكثر. فمنذ مقدمته لمسرحية «الآنسة جولي» عام ١٨٨٨، أخذ يطالب بالاقتصاد في المشهد، وفي «ملاحظات لأعضاء مسرح انتيما عام ١٩٠٨ و١٩٠٩، طرح استخدام قطع ديكور بسيطة مع تغييرات الاضاءة. وهذا بشكل جوهري هو الأسلوب

المعمول به في اخراج المسرحية الحديثة هذه الأيام. ان محاولة تقديم الكثير جداً من المشاهد بأية طريقة واقعية تمثل تحدياً لأفضل مابوسع السينما القيام به.

وبمعزل عن مشاكل المناظر المربكة، ظلت محاولات اخراج «مسرحية حلم» سيئة المعالجة لأسباب أخرى. فقد كان ايجاد النبرة والأسلوب المناسبين للمسرحية مسألة محيرة بشكل خاص. كان المؤشر على أن الشكل أصبح مقبولاً أكثر حين قدم رينهارت عرضه الشهير للمسرحية على المسرح الدرامي الملكي في ستوكهولم عام ١٩٢١، ولكن على الرغم من أنه كان قد حاول مسبقاً تقديم «رقصة الموت» و«البجع» و«موسيقا الشبح» فقد جاء عرضه كئيباً وقاتماً بصورة مفرطة نظراً للمؤثرات المدروسة بعناية والكلام المرنم. لقد رأى أرتو رمزية هذه المسرحية ملائمة للتجربة على مسرح الفرد جاري، وفي عام ١٩٢٨، قدم «الحلم أو لعبة الحلم» مصحوبة بالصراخ والشجار في البيت الذي كان يجب استدعاء رجال الشرطة اليه.

وعلى كل حال أدت سلسلة هامة من خمسة عروض قدمها أولاف مولاندر في ستوكهولم بين ١٩٣٥و١٩٥٥ الى منح «مسرحية الحلم» أول طعم حقيقي للنجاح الفني. فمن خلال اقتراح ادخال ستوكهولم ذاتها في الخلفية، تجرأ مولاندر على تأكيد الواقعية الموجودة في المسرحية، ولكن على الرغم من أن عروضه كانت تبدو فاترة، فانه استخدم بقعة ضوئية على خلفية سوداء لعزل حدث ما وتسريع عملية تغيير المشاهد في آن واحد. ولسوء الحظ، خطرت بباله فكرة استبدال أقحوانة سترندبيرغ بصليب مما أدى الى النتيجة المتوقعة وهي أن المسرحية تحولت الى درس موضوعي عن العقيدة المسيحية. وقد جعل مولاندر الشاعر يبدو مثل سترندبيرغ ذاته وهذا عرفان شخصي خدع المشاهد وأدى به الى الاعتقاد أن الشخصيات الرئيسية الأخرى، بعيداً عن كونها مظاهر للشخصية ذاتها، هم مجرد معارف عرضيين للمؤلف.

لم يوفق انغمار بيرغمان في اخراج «مسرحية حلم» للتلفزيون

السويدي، إلا أنه في عام ١٩٧٠، وفي ستوديو صغير تابع للمسرح الدرامي الملكي يتسع فقط لـ ٣٥٠ مشاهداً، اختصر المسرحية الى ساعتين وقدمها دون ديكور على قماشة خلفية من الأبيض والأسود. وحين عوجلت كمسرحية حجرة بهذا الشكل، عادت اليها الحياة. وهذا هو العرض الذي قدمه بيرغمان على مسرح الدويك عام ١٩٧١. لم تكن لندن قد شاهدت عرضاً كاملاً لهذه المسرحية بالانكليزية بعد، إلا أن مسرح ترافيرس نجح عام ١٩٧٤ - في أدنبره- بادارة مايكل أوكرنيت في مضاعفة أدوار تسعة ممثلين ليخلق أربعين شخصية. وهذا ماكان يتماشى مع تقليد ازدواجية التمثيل الناشيء للايحاء بطبيعة شخصيات الحلم الوهمية، ولترسيخ فكرة الهوية المفردة للحالم. ومع ذلك، إن مثل هذا الاجراء يزيد من خطورة جعل الصور الوهمية بالأصل في هذه المسرحية غير قابلة للادراك العقلي، وارباك المشاهد الذي يعاني أصلاً من بعض التشوش.

أسس سترندبيرغ مسرحه (مسرح انتيما) بالاشتراك مع أوغست فالك في ستوكهولم عام ١٩٠٧. كان ذلك جزئياً نتيجة تطورات حصلت في ألمانيا، حيث افتتح رينهارت مسرحه (كلاينز) في برلين عام ١٩٠٢، ثم تبعه في ١٩٠٦ بافتتاح مسرحه كامرشبيلهاوس في برلين أيضاً. ولأن مثل هذه المسارح لاتحتاج الى بنية الصالة المسرحية النظامية الضخمة، فان مسارح (الألفة) ومسارح مسرحية الحجرة أخذت بالتزايد. فقد كان مسرح سترندبيرغ (انتيميت)مجرد مستودع مستأجر يتسع لمائة وواحد وستين مقعداً. ومن أجل هذا المسرح بالذات، كتب مسرحيات الحجرة الخمسة. وكان قد أكمل أربعاً منها قبل افتتاحه وهي «العاصفة»، «البيت المحترق» «موسيقا الشبح» و«البجع»، أما الخامسة فهي «القفازالأسود» ١٩٠٩. والآن صار لديه مسرحه الخاص حيث يمكنه الانخراط في الاخراج، وتجريب هذا النوع الجديد من مسرحياته، ومعالجة مشاكل العرض.

استغل سترندبيرغ هذه الفرصة بحماس، فقدم مسرح (انتيميت) أربعاً

وعشرين من مسرحياته قبل اغلاقه. وقد أسهمت «ملاحظات» و«رسائل مفتوحة لأعضاء مسرح انتميت» بشكل مفيد في نشر أفكاره حول اخراج مسرحية الحجرة.

أريد لمسرحيات الحجرة أن تكون بسيطة في موضوعها وعرضها -لقد تخلى سترندبيرغ أخيراً عن جميع متطلبات المسرحية المحكمة الصنع والمسرح التجاري. في البداية، اعتبر «الآنسة جولي» نموذجاً أصلياً لمسرحية الحجرة، كما هو واضح في المقدمة التي يطالب فيها بـ«خشبة صغيرة وصالة صغيرة لتشجيع أداء أكثر براعة ومرونة لفظية واستمرارية في العرض ووحدة للكل. ولكن مع تطور تفكيره، بدا أن نموذج مسرحية «الآنسة جولي» ذاته مقيِّداً الى حد كبير. فاقترح تحرراً مطلقاً من تقاليد الحبكة والشخصية.

يفترض بكل موضوع مسرحي جديد أن يفرض شكله وصيغته الخاصين به. وكنتيجة لهذا الطرح، أخذ سترندبيرغ بالفكرة الدارجة آنذاك عن الشكل «الموسيقي» المناسب لموضوع المسرحية الفردية وضمان وحدة وتماسك الأسلوب. لقد كان ذلك نقلاً لمفهوم موسيقا الحجرة الى الدراما، فكانت المواضيع تتكرر كما في مقطوعة موسيقية (تأليفة). والواقع أن «موسيقا الشبح» سميت باسم لحن موسيقي (سوناته) على البيانو (Dminor) لبيتهوفن كان سترندبيرغ يحبه.

ونظرياً، يثير العنصر الموسيقي أيضاً تأثير التنويم المغناطيسي في الجمهور، وهذا مادافع عنه سترندبيرغ في مقدمته لـ«الآنسة جولي» فقد شكا من أن «كثيرين ذهبوا الى البار حتى قبل رفع الستارة، واعتبروا المسرحية كاستراحة»مع أنه لم يترك مجالاً لأي فاصل في العرض يمكن أن يبدد الحالة المزاجية التي أوجدها. كان يجب ابقاء الانفعال والجو العام مسيطرين على المسرحية وعرضها، ولكن ليس على الطريقة القديمة في تكوين التشويق حتى الذروة كطريقة تشد انتباه الجمهور.

يجب المحافظة على حدة الشعور كما في الموسيقا، وترتيب الشخصية

والحدث من خلال التكامل والتكرار، مثل أفكار مهيمنة. كان لمثل هذا الترتيب أن يقضي على اهتمام المشاهد، ولكن كان هناك تركيز أكبر للعناصر الدرامية كي تستأثر بالاذن والعين، كما كان بالامكان تسخير أي أو جميع الفنون الأخرى لخدمة الدراما. مثل هذا التأكيد على المزاج والموضوع على حساب الحبكة والشخصية يبدو مثل صيغة المسرحية التشيخوفية، مع الفارق بأن مسرحية الحجرة لم تكن محكومة بقوانين المسرح الواقعي، وكانت حرة في خلق نتائج غير واقعية كلياً. كان مثل هذا التنظير مناسباً تماماً للفوران الشديد المتمثل بالكتابة شبه الآلية عند سترندبيرغ، وهي الحالات التي بالفعل يعتبر نفسه فيها وسيطاً روحانياً يترجم عالم اللاشعور، ولها علاقة بالصوفية الدينية التي استحوذت عليه في سنواته المتأخرة.

كانت الصالة مليئة ليلة افتتاح مسرح إنتيميت. وعلى الرغم من أن سترندبيرغ كان غائباً، فان تمثاله النصفي المتوج بالأكاليل، كان يجثم بمهابة في الردهة. ومع ذلك فان أول مسرحية عرضت، «البجع»، لم تنجح إلا في اخلاء المقاعد من الجمهور، وكانت النتيجة نفسها تواجه مسرحيات الحجرة الأخرى التي قدمت هناك، بما في ذلك «موسيقا الشبح». فجميعها اعتبرت منحطة، وهي اللفظة التي تطلق دوماً عند محاولة الاساءة للفنون.

وفي هذه الأيام تعتبر «موسيقا الشبح» ١٩٠٧ أكثر مسرحيات الحجرة عند سترندبيرغ عودة للظهور، ربما لأنها الأكثر تماسكاً كحلم، وأشد تعبيرية من المسرحيات الأخرى. وهي غنية أيضاً بالصور الحسية التي تعطي نكهة سريالية غرائبية. في مقدمته لهذه المسرحيات، كتب ايڤرت سبرنكورن أن سترندبيرغ ابتكر تعبيراً درامياً جديداً استطاعت من خلاله الصور المجازية الاستمرار في الحياة:

أن تقول «إن الزمن يتدلى ثقيلاً» فهذا شيء، وأن ترسم، كما يفعل دالي، ساعة مدلاة بشكل ثقيل، شيء آخر. أن تقول إن تلك الفتاة الصغيرة التي عرفتها ذات يوم تبدو الآن كمومياء قديمة، شيء، وأن ترى هذه المرأة

وهي تتخيل نفسها مومياء وتتصرف على هذا الأساس، كما جعلها سترندبيرغ تفعل، شيء آخر.

وهذا هو الحال فيما يخص ستارة الموت (تم الايحاء بها، بوضع ستارة حول سرير المشفى حين مات أحد المرضى)، الطباخة الهامة*، الياقوتية السامة، والعديد من الصور المادية في المسرحية. إن مثل هذه الصور، سواء كانت جامدة أم لا، تكتسب حياة رمزية لمجرد عرضها من خلال الوهم المسرحي بجانب بعضها بعض، مافوق الطبيعي مع الواقعي، والخيالي مع الخاص. وأكثر من ذلك، قد تبدو هذه الأشياء بعيدة الصلة عن بعضها البعض– الى أن تجمع كلها ضمن تتابع مثير للعاطفة.

تبدأ «موسيقا الشبح» بمشهد في شارع يمثل نموذجاً لضواحي ستوكهولم، وكأنه في أوسترمالم. إنه صباح يوم أحد مشرق وأجراس الكنيسة تقرع. أصوات آلات الأرغن مسموعة أيضاً، اضافة الى جرس سفينة تجارية. لقد صمم المشهد خارج بيت فخم، وفي الداخل يقوم السكان الشبيهون بالأشباح بأعمالهم. ومع أن الحركة غريبة، كما في صور السينما البطيئة، والحوار غامض بشكل غريب، يظل مشهداً مليئاً بالحركة، وكل ماعدا ذلك يبدو طبيعياً تقريباً. فخلف المظهر الكاذب للبيت والشارع، تختبيء التعاسة البشرية. خارج البيت، هناك شاب، الطالب والعجوز المقعد بكرسيه ذي العجلات، جاكوب هامل، ينظران من النافذة. وعبر المشهد ينجح العجوز باقناع الطالب بالاهتمام بابنته غير الشرعية وهي الشابة التي ستظهر فيما بعد باسم الفتاة الياقوتية. وهكذا نتعرف بسرعة على مجموعة من ثلاثة عشر شخصاً يسكنون هذا المكان وتتداخل حياتهم ومصائرهم بعضها ببعض.

إن الاحساس باستراق السمع للتعرف على حياة غرباء في بيت على

---

* الهامة: جثة يعتقد أنها تفارق القبر ليلاً لتمتص دماء النائمين.

الخشبة يكرر النتيجة التي تتحقق في مسرحية مترلينك «الدخيله» ١٨٩٠، وفي المشهد التالي، مشهد عشاء الشبح نلمس الخوف من الموت الذي نشعر به في مسرحيته المتممة «الداخل» ١٨٩٤. ولكن مثل مسرحيات مترلينك، مسرحية سترندبيرغ مزعجة وقبيحة. فالمشاهد أمام خشبة أقرب ماتكون الى الحقيقة من خلال نقله الى داخل البيت ليراقب سكانه عن قرب أكثر. إنهم أسرة تعرض من خلال الخيال العجيب للسريالي الذي يخلط الواقعي باللاواقعي. وبوضوح أكبر نشاهد تمثال المرمر الأبيض لفتاة لمحت مجرد لمحة في المشهد الأول، والسيدة الشابة ذاتها في غرفة الياقوتية بعيداً عن الخشبة. هامل الآن يستند الى عكازين، بينما عشيقته السابقة، أم الفتاة، تظهر كمومياء محفوظة في خزانة وتتكلم كالببغاء. إنهم مجموعة يخدعون أنفسهم، وفي هذا المشهد يجلس الجميع صامتين على شكل دائرة، وكأنه مشهد حفلة شاي كريهة. ليس فيهم من هو كما يوحي مظهره، وكل منهم يجرد من مظاهره من قبل هامل. وهذا مايقوم به بسرور الى أن يجرد هو ذاته من قناعه على يد المومياء على الرغم مما كان عليه من ثقة سابقاً، فيأخذ بالكلام كالببغاء أيضاً. كان الرجل العجوز مجلباً للموت، أي هامة، وهو الآن ينضم الى الأموات الأحياء.

لقد كان العنوان الأساسي للمسرحية هو «عشاء الشبح»، ولذلك فان هذا المشهد المخيف أساسي لمجمل فكرة المسرحية.

للوصول الى المشهد الأخير في المسرحية، تنطلق مع الطالب الى البيت لتعرف حقيقة وضعه، ثم الى غرفة الياقوتيات لنشاهد محاكاة تهكمية لمشهد حب. تبدو الخشبة كالجنة، إلا أن الشباب الحسي وجمال الفتاة الشابة الهش آخذان بالانحلال: فقد استنزفت حتى آخر قطرة من دمها من قبل الطباخ المتطفل. ومع ذلك تُقدَّم هذه السيدة الشابة ذاتها كنوع آخر من الهامة. وما أن تواجه الحقيقة المرة المتعلقة بذاتها حتى تموت، ثم توضع ستارة الموت حولها. وهكذا تفيض الشمس الحاملة للحياة في الداخل فيفلت الطالب من شركها.

وهنا تتلاشى الغرفة لتظهر لوحة أرنولد بوكلين «جزيرة الموتى» مصحوبة بموسيقا «سريعة ناعمة وحزينة» تسمع وكأنها قادمة من الجزيرة.

لقد تحركت المسرحية من خارج الى داخل البيت، ومن الماضي الى الحاضر، ومن الحاضر الى المستقبل، ومن المظاهر الى الحقيقة بشكل يوحي بدورة الحياة وارتباط الشباب الحتمي بالشيخوخة.

إنه مسار الاكتشاف والكشف مع غوص المسرحية أكثر فأكثر نحو العمق. لقد رأى مارتن لام أن هذه المسرحية «تتخطى امكانيات الخشبة على العرض في محاولتها تصوير، في آن واحد، قدرة الناس على اظهار شخصية ما للعالم والعيش بشخصية أخرى فيما بينهم وبين أنفسهم». وبالتأكيد إن الحدث مكثف، والرمزية مسرفة وغامضة الى حد كبير، والحبكة ملتوية الى درجة يصعب على المشاهد متابعتها. لكنها ليست المسرحية التي ينبغي فهمها بالعقل المنطقي، يجب تذوقها عن طريق الحواس. لقد كانت موضوع تقدير أرتو، ومما لاشك فيه أنها استكشفت ذاك النوع من المسرح الذي يكون فيه المشاهد مستغرقاً عاطفياً.

وتظل «موسيقا الشبح» مع ذلك مسرحية بحاجة لبناء تقاليد الخشبة الخاصة بها مثل الكثير من مسرحيات شكسبير. عرضت هذه المسرحية لأول مرة على مسرحه الخاص (إنتيميت) عام ١٩٠٨ وتعرضت لهجوم عنيف من النقاد فاستمرت أربعة عشر عرضاً فقط.

وحتى عام ١٩١٦، عندما قدمها رينهارت على مسرحه، كامرشبيله، في برلين وقام بول ڤيجنر بدور هامل، وبعدئذ انتقل هذا العرض الى ستوكهولم عام ١٩١٦ و١٩١٧، لم تحظ هذه المسرحية بالاهتمام اللازم، لكنها بعد ذلك أخذت تنال سمعة كعمل هام في تاريخ المسرح. لم تحظ بشعبية واسعة لدى الجمهور، إلا أن جهود رينهارت جعلتها تحظى بفرصة سبعة عروض في سبع سنوات تقريباً، أحدها من قبل فرقة بروڤنستاون بلايرز في نيويورك بناء على اقتراح أونيل عام ١٩٢٤، وآخر تحت عنوان

«The Spook Sonata»* من قبل ج. ب. ڤاغان على مسرح اكسفورد عام ١٩٢٦، وقد انتقل العرض ذاته في السنة التالية الى مسرح غلوب اللندني. ومع مرور الزمن، على كل حال، اعتبرها جيمس آغيت «أغرب وأغرب»، وكان هذا آخر عرض مسرحي محترف بالانكليزية حتى ذاك الوقت، على الرغم من أن ستيوارت بورج أخرجها لتلفزيون بي. بي. سي. عام ١٩٦٢ حيث قام روبرت هيلمان بدور هامل و بياتريكس ليمان بدور المومياء. وقد ساعدت المرونة البصرية في التلفزيون على اعادة تقديم الصور السريعة للمسرحية فاستقبل العرض استقبالاً حسناً.

إن المخرج الذي أعطى «موسيقا الشبح» أكبر قدر من الاهتمام هو انغمار بيرغمان الذي أخرجها حتى حينه ثلاث مرات في عام ١٩٤١ و١٩٥٤ و١٩٧٣، وفي كل مرة كان يستخلص منها مزيداً من القوة. يعتبرها بيرغمان أول مسرحية عبثية وأعظم مسرحية بالسويدية. وبشكل متزايد كان يعالجها باعتبارها حلم سترندبيرغ الشخصي، مؤكداً على تحولها من الواقعية جزئياً الى الغروتسك، وفي الفواصل، كان يعرض على شاشة صورة فوتوغرافية ضخمة لسترندبيرغ في شيخوخته. وهذا ماأدى الى تقليص دور الطالب الى مجرد «أنا ثانية» للمؤلف. عمل بيرغمان على زيادة الترابط والوحدة في مسرحية كانت، لولا ذلك، عملاً مفككاً نتيجة الازدواجية الموفقة. كان يريد أن يقوم الممثل ذاته بدور كل من هامل والطالب كي يؤكد انتقال الخبرة من جيل لآخر، ولكن تبين أن هذامستحيل. وعلى كل حال، جعل ممثلة واحدة تقوم بدور السيدة الشابة والمومياء بنجاح كبير حتى أنه جعل الممثلة ترتيب شعرها وتضع يديها وذراعيها بطريقة تبدو كالتمثال مضفياً معنى أوسع على وجوده.

مثّل المشهد الأول وكأن البيت في الصالة (حيث تخيل بيرغمان السقيفه كما هي في عرض أقدم لمسرحية إبسن «البطة البرية»). وهذا ماأدى

* بدلاً من عنوان «The Ghost Sonata» الشائع.

الى التخفيف من أهمية الديكور والخلفية البصريين، وكل ماكان ينبغي رؤيته كان يسقط على شاشتين مقعرتين بلون أبيض موضوعتين في مؤخرة المسرح، وبهذه الطريقة أفسح مجالاً أكبر لخيال المشاهد فكان التركيز على الممثلين أشد. حين ورد ذكر انهيار البيت، تجمد الممثلون، ولذلك تعمق الاحساس بالخوف، وفي الوقت ذاته عممت فكرة الفساد والانحلال. لقد استخدمت الأضواء للايحاء بأقصى مايمكن: فحين أخبر هامل الضيوف في عشاء الشبح عن الحقيقة المتعلقة بهم أنفسهم، انحنت رؤوسهم الى صدورهم فحدد الضوء الأبيض اللامع لحظة خلع أقنعتهم. وتحول ضوء أزرق كان يغمر غرفة الياقوتية في بداية المشهد الثالث ببطء الى رمادي باهت في الوقت الذي تحولت فيه السيدة الشابة الى مومياء وماتت.

نُقل خبر موت السيدة الشابة الرمزي أيضاً من قبل كل من الطباخة والطالب. ومن أجل دخولها، تم ارشاد الطباخة الضخمة لتشق طريقها عبر الجدار ببطء شديد: «احدى اليدين أولاً، بعدئذ الكتف وأخيراً الجزء السفلي». ولم يعد الطالب هو المتفرج الشفوق، فما أن تأكد أن الفتاة هي ذاتها هامة«لم الأزهار الجميلة سامة بهذا القدر؟». حتى مزق ملابسها، أجبرها على الركوع على ركبتيها ثم فتح ساقيها بطريقة فاحشة. وبهذا الشكل أصبح التأكيد على الجانب الجنسي في مفهوم الفتاة الياقوتية صريحاً، وآخر كلمات الطالب المعبرة عن التعاطف وجهت للكولونيل والمومياء، زوج أمها وأمها. كانت الحصيلة النهائية لمعالجةبيرغمان هي نقد تعبيري بارد لهؤلاء التعساء الذين كونوا «موسيقا الشبح». وقد قدم إيجل تورنغفست وصفاً رائعاً لاخراج بيرغمان لهذه المسرحية في مجلة «المسرح الفصلية» في أيلول ١٩٧٣.

ومع ذلك، قد لاتنجح «موسيقا الشبح» بشكل كامل في العرض أبداً، ولو بسبب طبيعة التجربة التي تقوم عليها المسرحيةالمغرقة في الذاتية. فالطالب لايستخدم بشكل مقنع كمندوب عنا على الخشبة أو كأداة تساعدنا على الادراك، وهكذا فان عناصر المسرحية، وخصوصاً رمزية الشخصيات، وتعدد صور الخشبة تظل محيرة بعناد، والروابط بالواقع شديدة الغموض.

وأكثر من ذلك، إن دوافع العديد من الشخصيات لاتوضح بشكل كامل أبداً، فعلاقاتها تبقى غامضة الى درجة كبيرة، ومفاهيم سترندبيرغ غير منطقية ومفككة. صحيح أنه من غير المفروض بالمشاهد في مسرحية حلم أن يتساءل عن منطق الحلم، إلا أن ثقتنا بالحالم، وهو الطالب في هذه الحالة، تضيف عبئاً على كاهل الممثل كي يتمكن من الحفاظ على مزاج المسرحية وتسويغ ثقتنا. المسألة في النهاية تجد حلاً لها من خلال التساؤل إن كان هذه المضمون المضطرب للحلم ممكن التأطير على شكل مسرحية قابلة للعرض تلبي حاجيات الخشبة وجمهورها. مامن مرحلة في الدراما الحديثة كانت فيها مشكلة التقييم أكثر حساسية، مادام يجب تسويغ قبول الجمهور على ضوء مايحدث.

إن عدم اهتمام سترندبيرغ بالحقيقة الخارجية في سنواته الأخيرة جعله يكتب دراما تعبيرية تفرض متطلبات قليلة على تفكير المشاهد التخيلي، ولكن عبر شكل موسيقي، لغة تراتيلية وغنائية، الايماء وايحاءات بصرية أخرى، الوقفة والصمت، ثم تشويه الزمان والمكان، كان توجهه نحو التجربة الداخلية، الاحساس اللاشعوري القريب من الكابوس. ربما كان اقتداء الكتاب الألمان الجدد بسترندبيرغ من خلال مسرحياته الأخيرة كمعلم من الناحية التقنية في غير صالحهم، إلا أن قدرته على تجسيد الصراع الدائر في ذهنه قدم تحدياً لامثيل له للمؤلف المسرحي الشاب. شون أوكيسي اعتبر سترندبيرغ «أعظم الجميع» ثم أضاف نقطة منطقية هي أن «إبسن يستطيع الجلوس بهدوء في بيت دميته، بينما يصارع سترندبيرغ جنته وجحيمه».

* * *

٥- التعبيرية المبكرة في المانيا
الشحاذ (١٩١٧)، قاتل، أمل النساء (١٩١٦)

كانت الحركة التعبيرية في المسرح في البدايةمحصورة بشكل غير عادي ضمن ثقافة وطنية واحدة. ففي عقد واحد من ١٩١٢ حتى ١٩٢١ تركت حفنة من الشباب في العشرينات والثلاثينات من العمر آثار بصماتهم على المسرح الألماني الحديث بكل مافي الثورية السياسية من حماس. قد تبدو مسرحياتهم في هذه الأيام فظة وغير ناضجة، لكنها تتمتع بأهمية تاريخية لأنها جربت مجموعة من تقنيات الخشبة مايزال الكثير منها مستخدماً. إن مضمون هذه المسرحيات يجعلها غير مناسبة للعودة الى الحياة ثانية، ومع ذلك تمثل الدليل على اخفاق القيم الاجتماعية في المانيا الامبريالية، وتحدثنا القليل عن الكارثة المدمرة التي خلفتها الحرب العالمية. بشكل نزق كان ذلك زمن حماس مسرحي هائل. ففي خطاب متميز القي عام ١٩١٧، قال كازيمير ادشميد بأن التعبيرية الجديدة كانت تعمل في جو من الاثارة المستمرة. لم يكن عمل الفنانين الجدد مجرد عمل وصفي، ولافوتوغرافية صرفة، وإنما عمل «يغلب عليه الرؤى»، يبحث عن «معان أبدية» و«مفاهيم جديدة عن العالم».

يذكر اسم رينهارت سورج (١٨٩٢-١٩١٦) لارتباطه بصدور مسرحية «الشحاذ» ١٩١٢، لأنها، وإن لم تعرض حتى عام ١٩١٧، بعد عام من مقتل مؤلفها في الحرب، كانت نقطة الانطلاق لهذا التوجه، وتضمنت بشكل واضح كثيراً مما كان سيليها. وُضع لها عنوان ثانوي تهديدي هو «مهمة مفاجئة» وكانت شبه سيرة ذاتية. والشحاذ الذي هو عنوان المسرحية يمثل شاعر نيتشه فوق الطبيعي، انسان يظل مظهره مع ذلك متواضعاً بمايكفي لجعله يتمنى لو يقدم حياته من أجل تنوير الجماهير، وهذا مايمكن أن يتراءى لنا كفخر أكثر مما هو تواضع.

وبشكل نموذجي، جميع الشخصيات عينات تمثيلية دون أسماء -الشاعر، الأب، الأم وهكذا- وبعضها يظهر أيضاً كأشباح مثل «شبح الانسان» و«صوت الشاعر» و«شخص الفتاة». الحدث مكون من تتابع سريع لمشاهد وأحداث، وتتم الاشارة الى التغيرات من خلال اختلافات في اللغة، كالانتقال من النثر الى الشعر، اضافة الى الاستخدام البسيط للستائر وبقع الضوء. الشاعر يظهر ثم يعود للظهور من أول المسرحية الى آخرها، أولاً وهو يتكلم عن عمله الجديد مع صديق له أمام الستارة، وبعدئذ حين تسحب الستارة اذ يظهر في مقهى بين مجموعة من قارئي الصحف والنقاد. مثل هذه العينات التمثيلية من الناس تظهر بانتظام في المسرحية، وتتصرف كشخصيات فردية. تتحول هذه المجموعة الأولى الى كورس من العاهرات الضاحكات، تختفي بدورها في الظلام لتكشف عن الفتاة التي ستكون التابع الوحيد للشاعر. وباعلانه المفرط بالسرور عن خططه من أجل عالم جديد، سيتبدل هذا الشاعر بمجموعة أخرى، هذه المرة من الطيارين البائسين. الفصل الثاني يقدم أسرة الشاعر، وخصوصاً الأب المجنون الحالم الذي يؤمن بتطور العلم والهندسة. وعلى كل حال، يتسم كل من الأب والأم بأفكار الشاعر كخطوة ضرورية باتجاه تحقيق ذاته، وفي النهاية تحمل الفتاة بطفل من هذا الشاعر، وهذا مايرمز الى الأمل بمستقبل البشرية ويحتفل به بانشاد ترتيلة المجد. وعلينا أن نأمل بأن هذا المولود لن يقدم على تسميم أفكار والديه عندما يحين الوقت.

كانت هذه المسرحية الساذجة منمقة الأسلوب وطويلة بشكل مزعج، لكنها تتمتع بأهمية أخرى لطلاب المسرح الحديث لأنها أيضاً تحتوي عنصراً «ماوراء مسرحي»: إنها مسرحية ثورية بشكل خجول. إن شخص الشحاذ -الشاعر المركزي، الذي يُرى كل شيء من خلال عينيه بالطريقة التي ستصبح فيما بعد التعبيرية الكلاسيكية، يبحث فعلياً عن مسرح جديد لعمله. فهو يعلن أنه كتب مسرحية للناس وليس للنخبة الاجتماعية أو المثقفة. ولذلك فان

«الشحاذ» كمسرحية تتضمن نقاشاً لاخطاباً عن نهج التعبيرية، كما قصد منها ذاتها أن تكون بياناً عملياً عن كيفية القيام بذلك. وكما هو الحال، كانت المسرحية مفتوحة النهاية، وحتى لو أخفق الشاعر فان التأثير الاستثنائي لهذه المسرحية مؤشر على نجاح المؤلف.

في هذه المسرحية يظهر شيء من رمزية اللون المميزه للرمزيين الفرنسيين. وارشادات سورج المسرحية تدعو للاكثار من اللون الأحمر للدلالة على الجنون. وتعلق ستارة حمراء كلوحة خلفية والسجادة حمراء، الوسائد حمراء، غطاء الطاولة أحمر. لقد قرأ سورج أيضاً سترندبيرغ بطريقته الخاصة بحثاً عن طرق يمكن بواسطتها تقديم العقل اللاواعي على خشبة المسرح. وهو يقدم الجو الشبيه بالحلم من خلال شخصيات بلاأسماء تنغم أدوارها بشكل ايقاعي. ويعمل الشاش على نشر الصور على الخشبة، في حين تعزل الاضاءة الموجهة جزءاً من الحدث أولاً وبعدئذ جزءاً آخر. في مقدمته لمجموعته ذات الصلة بهذا الموضوع والمكونة من مسرحيات تعبيرية، يعتقد والترسوكل أن بقعة الضوء التي تنتقل من مجموعة شخصيات الى أخرى تفيد في الايحاء بـ«تداعي أفكار» الشاعر، أي العقل المتنقل ذاته.

حين تبرز المكنونات الدفينة، يُعتم على وسط الخشبة في حين يسلط الضوء على زاوية خاصة- وضع فيها مقاعد وأرائك بطريقة لها مغزاها. وحين يعود العقل الى الحبكة السطحية تغوص الزاوية في الظلام، في حين يضاء الوسط. ان مشاهد الزاوية، المحيرة جداً لعدم ارتباطها بالحدث الرئيسي في وسط الخشبة، يمكن أن ترى الآن كشيء خارج عن الموضوع ظاهرياً فقط. تقوم هذه المشاهد بدور التعليق الرمزي المستور والانتقاد للمواضيع المطروحة في الوسط، وهنا تكمن ميزتها الشبيهة بالحلم.

كان هذا مثال عملي يبين كيف يمكن للمؤثرات الضوئية الجديدة، التي تطورت في المسرح الألماني وعلى يد رينهارت أساساً، أن تستخدم استخداماً مفيداً. كانت الاضاءة قادرة على ربط أفكار المسرحية التعبيرية تماماً مثلما

تستطيع الألوان تحقيق ذلك، وكأنه ربط موسيقي. وبامكانها ربط كل الأحداث بالفكرة المركزية وموازنة كل جزء من الحدث مع الآخر. وهكذا أنشأ سورج بنية درامية لم تكن بحاجة الى منطق السبب والنتيجة، أو اللجوء للوسائل المدروسة في المسرحية المحكمة الصنع.

كان أول عرض لمسرحية «الشحاذ» في الحقيقة هو عرض رينهارت الذي قدمته جمعية المانيا الفتاة على مسرح دويشس في برلين عام ١٩١٧. وقد اعتقد أن رينهارت استخدم تكنيكاً «انطباعياً» من خلال ابراز بقعه الضوئيه لوجوه المتكلمين البيضاء على ستارة مخمل سوداء، فظهرت أجسامهم «كأشباح مرسومة بالطباشير». كان المسرحي والناقد آشلي ديوكس، الذي يعتقد ج. م. ريتشي أن المسرح البريطاني كان مديناً لحماسه في معرفته للتعبيرية الألمانية في هذه الفترة، قد شاهد هذه المسرحية في كولون عام ١٩١٩، وأدرك أصالة الاخراج فكتب في «المشهد متغيراً»:

لقد أظهر العرض فهماً للعقل التعبيري؛ فعبر الجزء الأمامي من الخشبة (البروسينيوم) علُقت شاشة رقيقة، أصبحت الآن وسيلة شائعة لمنع انتشار الضوء على مشهد مجزأ. لقد تحركت الاضاءة من أحد أجزاء المشهد الى جزء آخر، تاركة الجزء غير المضاء لامرئياً.

إلا أن ديوكس تأثر في النهاية بما شعر أنه دراما شعرية جديدة: «كانت تلك أول دراما تعبيرية، وربما الأفضل لأنها لم تبرح صعيد الشعر. لقد كان والتر هازنكليفر (١٨٩٠-١٩٤٠) أول مؤلف مسرحي من الحركة الجديدة تعرض له مسرحية على الخشبة المحترفة. كان ذلك في درسدن عام ١٩١٦، وتلك المسرحية هي «الابن» ذات السمعة السيئة. أخرجها رينهارت أيضاً لجمعية المانيا الفتاة في برلين عام ١٩١٨.

لقد أصبح هذا العمل غير الناضج الحدث الثاني البارز في التمرد. إنها تقدم على الخشبة ابناً آخر، شاباً في العشرين من عمره فشل في امتحاناته.

محبطاً بسبب أب غاضب، ينطلق الابن في طريق تحقيق الذات اعتماداً على أحد أصدقائه- وهو شخصية تعبيرية أساسية أخرى مأخوذة عن سورج. يسارع الصديق لاعطاء الابن مسدساً يقتل به والده.

لكننا نخسر رؤية عملية قتل أب فعلية لأنه، حين يهدد بالقتل، يتلقى هذا الرجل السيء الحظ ضربة في اللحظة الأخيرة. ومع ذلك، يدعو الاحتفال الثوري للشباب والسعادة لقتل الأب بشكل عام. لقد أصبحت محاولة قتل الأب الزامية بالنسبة لبعض أنصار التعبيرية الجديدة. ويبدو سورج كأنه بدأ ذلك، وكما رأينا، كتب أرنولت برونن (١٨٩٥-١٩٥٩) مسرحية حملت فعلاً عنوان «قتل الأب» وقد أنهى أنطون ويلدغانز (١٨٨١-١٩٣٢) مسرحيته «يوم الغضب Dies Irae»* ١٩١٨ بمواجهة مشابهة، تؤدي في هذه الحالة الى موت الولد لا الأب- ربما كان ذلك تعليقاً غير مقصود على مجمل العرض.

أفصحت توجهات هازنكليڤر السلمية عن ذاتها في نسخة من «انتيغون» ١٩١٦ التي أبرزها رينهارت بعرضها على مسرح غروسس شاوشبيلهاوس في برلين عام ١٩٢٠. فقد قدم كريون على غرار القيصر الألماني، ورمزت انتيغون للحب الانساني، كما أريد لاحساسها بالموت أن يُعمق. إن المسرحية التي طرحت عنصراً أكثر جرأة من الناحية التقنية هي، على كل حال، مسرحية هازنكليڤر «الانسانية» ١٩١٨ وهي اليغوري تعبيرية عن رجل كان قد مات، اسمه الكسندر. يعود من القبر ورأسه في كيس، ثم يحيا حياة الخطيئة: الشراب، المقامرة والدعارة.

وأخيراً يدان بأنه قاتل نفسه في الماضي، ثم يحكم عليه بالموت. وحين يدفن الكسندر للمرة الثانية، يعاني القاتل الفعلي من الاحساس بالندم ويتخلص من ذلك ظاهرياً من خلال الحب. ماكانت هذه القصة لتحظى بأية

---

* يوم الغضب: ترنيمة لاتينية تصور يوم الحساب وتنشد في القداس المقام عن روح الميت وتبدأ بـ Dies Irae.

أهمية لولا الحيوية التي بثها هازنكليڤر في نصه، والتي استفادت جيداً من الايماء الذي كانت تقطعه سطور يتألف كل منها من كلمتين أو ثلاث. إن مسرحية «الانسانية» على كل حال، نموذج عن تلك المسرحيات التي يمكن لبراعتها الفنية الفائقة أن تخدع حتى المتفرج الرفيع الثقافة بجعله يعتقد أنها أكثر عمقاً مما هي فعلاً.

بامكان الرسام التعبيري النمساوي أوسكار كوكوشكا (١٨٨٦-١٩٨٠) الادعاء أيضاً بالاسبقية في مجال هذه الحركة الجديدة طالما ان مسرحيته ذات الفصل الواحد «قاتل، أمل النساء».

كانت قد كتبت في وقت مبكر يعود الى عام ١٩٠٧.

كانت هذه المسرحية متأثرة بمسرحية سترندبيرغ «رقصة الموت» التي كانت قد عرضت في ڤيينا قبل ذلك بعام واحد، ويُحتمل أيضاً أن تعكس تأثير مسرحيات ڤديكند الجنسية. في عام ١٩٠٩ قدمت في عرض تجريبي من قبل طلاب مدرسة ڤيينا المسرحية في حديقة مدرستهم. وقد استعاروا بعض العازفين (طبول، صنج، ناي ومزمار) من أحد النوادي الليلية المجاورة. قام بالأدوار الرئيسية إيلونا ريتشر، الفتاة الكرواتية الشقراء ذات الصوت الخشن والوجه الشبيه بوجه الأسد، وارنست رينهولد، الهنغاري ذو الشعر الأحمر والعينين الزرقاوين. وعن طريق الاضاءة بمشاعل متوهجة في الظلام، كانت النتيجة مدهشة. نشرت هذه المسرحية في صحيفة هيروارث والدن الطليعية «دير شتورم» عام ١٩١٠، لكنها لم تقدم في عرض محترفَ حتى عام ١٩١٦ حيث عرضت في العراء بدرسدن.

عمل كوكوشكا فريد في اثارته الجنسية، وقد كوَّن شهرته من خلال اغاظة الجمهور. ولكي يؤكد موقفه المعادي للمجتمع، حلق رأسه كسجين، كما تقصَّد من ملصقاته المسرحية ألا تكتفي بشد الأنظار اليها، وإنما أيضاً لتصدم عابر السبيل. كانت «قاتل، أمل النساء» معركة مريرة بين الجنسين في وسط قروسطي غامض وفترة ميثولوجية، أدى أدوارها شخصيات بأسماء

(رجل) و(امرأة). ولكل منهما فرقة كورسية من الاتباع. في هذه المسرحية تحتوي الصور العنيفة بذاتها رمزية مسيحية ذات مظهر متناقض: فالمشاهد ذاتها تتطابق مع مراحل الصلب* (وهو ترتيب تبناه فيما بعد غيورغ كايزر في مسرحيته «من الصباح حتى منتصف الليل)، يُعلن عن القتل بثلاث صيحات يطلقها ديك، يصبح جسد المرأة صليباً، كما أن عملية الصلب في المسرحية تمثل ذروة جنسية.

تتكلم شخصيات المسرحية من خلال اندفاعات انفعالية حادة دورانية تميزها تغيرات صوتية ولونية رمزية. الرجل يرتدي درعاً أزرق اللون، بوجه أبيض ومنديل يغطي جرحاً، وهو قائد لمجموعة متوحشة من الرجال. شعر المرأة أصفر مسدل، وترتدي ملابس حمراء، وحالما يلتقي هذان الاثنان، يأمر الرجل رجاله بوسْم المرأة:

الرجل (حانقاً): أيها الرجال، الآن اختموا عليها شارتي، ضعوا الحديد الحار على لحمها الأحمر.

الرجال ينفذون أمره: أولاً أعضاء الكورس، حاملين أنوارهم، يتصارعون معها، بعدئذ الرجل العجوز ومعه المكوى، يمزق لباسها ثم يكويها.

المرأة: (تصرخ بألم مرعب) ارجعوا أيها الرجال، أيتها الجثث المفترسة.

(تقفز نحوه ومعها سكين فتجرحه في جنبه).

وهكذا تصبح قادرة على حبسه في قفص تزحف حوله «كسبع» و«تقبض بشكل فجوري» على قضبانه قبل أن تنخس جرحه و«تفح بخبث كأفعى». في النهاية، يستعيد الرجل قوته ويقتل المرأة، وهو حدث يقصد منه أن يمثل قتل النساء جميعاً.

وكما هو واضح، يقتصر الحوار على الحد الأدنى، انه دعوة للتعبير الحر عن الاحساس والحركة.

والواقع أن الممثلين لم يُسلموا نسخاً من النص وإنما سيناريو للحدث

* مراحل الصلب: سلسلة من ١٤ صورة تمثل مراحل صلب السيد المسيح.

والقليل من الكلمات والعبارات الضرورية . جرى تدريب واحد فقط على نماذج رقصات الباليه ذات الحركة والايماءة الغريبة ، وكأنه تدريب على باليه بدائية ، ومن أجل تنسيق الكلمات بحيث يمكن غناؤها أو تلحينها وكأنها أوبرا . قد يكون السبب في زيادة الاقتناع بالسمة الموسيقية لهذه المسرحية هو أن هندميث كان قد حولها الى أوبرا عام ١٩٢٠ . وتم التأكيد على الأزياء والخلفية باستخدام ألوان أساسية ، وخصوصاً الأحمر ، بما يناسب الصور اللفظية والأفكار الدرامية ، وقد رسم على الأجزاء العارية من أجساد الممثلين عروقاً وأعصاباً . لاداعي للقول إن العرض الافتتاحي استقبل بسخط شديد من جمهور الطبقة الوسطى الذي أغضبته الهتافات الساخرة من بعض الجنود الذين كانوا ينظرون من خارج السياج . وحين وسمت المرأة ، حوّلوا العرض الى شجار .

اعتمدت مسرحية «الأجمة المحترقة» ١٩١٠ الموضوع ذاته ، وفيها رجل وامرأة مع كل منهما كورس ، يخضعان لكل أنواع الألم الى أن يتطهر كلا الطرفين من العاطفة . حظيت هذه المسرحية بعرض واحد من اخراج رينهارت عام ١٩١٩ كنوع من التكريم . لكن لم يكن لكوكوشكا التأثير الذي أظهرته مسرحية «قاتل» التي عرضها الداديون بالاضافة الى رينهارت ، وأعيدت طباعتها مرة بعد أخرى . لقد بلغ كوكوشكا الذروة بمسرحية «أيوب» ١٩١٧ (عرضت عام ١٩١٩) التي صورت النساء كشر مطلق . مثلت هذه المسرحية بأقنعة ضخمة بحجم الجسم ، مع ضوء كهربائي يصدر من العيون لاعطاء تأثير غريب وسط الظلام . تطرح هذه المسرحية صوراً سريالية أكثر فأكثر . فحين تنام زوجة أيوب مع رجل يتحرك كأفعى مطاطية للايحاء بأنه الشيطان ، ينبت قرنا الزوج المخدوع على رأس أيوب المنحني ، ويعلق هذان الشخصان اللذان يمثلان زوجاً من الزناة ملابسهما الداخلية على قرنيه كلما اندفع مقترباً من نافذتهما . بمثل هذه الطرق ، يجسد عالم ماقبل الوعي مسرحياً ، ففي نقاشه لمصادر مسرح العبث ، عبر مارتن إيسلن عن يقينه بأن

هذا الاستخدام للغة الخشبة المجازية هو الذي جعل من الممكن ظهور والدي هام Hamm المعمرين في براميل القمامة بمسرحية بيكيت «لعبة النهاية»، وتحول الناس الى حيوانات في مسرحية يونسكو «»وحيد القرن» بعد حوالي أربعين سنة.

لم يكن لأي شيء أن يفوق الحماس القائم خلف هذه المسرحيات بما هي عليه من مشاعر عنيفة وأفكار نزقة سوى الاسراف في صناعتها المسرحية. إلا أن التجارب التعبيرية المبكرة أدت خدمة استثنائية في مسار قصة الدراما الحديثة بطرح طرق جريئة جديدة للوصول الى جمهور محرر من الوهم.

* * *

٦- التعبيرية في المانيا: كايزر وتولر

من الصباح حتى منتصف الليل (١٩١٧)
الجماهير والرجل (١٩٢١)

من خلال مسرحيتين متميزتين أو ثلاث عبرت عن قلق أوربا الممزقة بالحرب برز مؤلفان مسرحيان، كايزر وتولر، كمسؤولين عن اضفاء نكهة عالمية على التعبيرية. لقد طرح الأول، غيورغ كايزر (١٨٧٨-١٩٤٥)، هدفاً أكثر شمولية للحركة التي كانت شديدة الخصوصية.

وربما كان هو أكثر الكتاب المسرحيين تألقاً، وأفضل ممثلي التعبيرية الألمانية والمحافظ على بقاء قوة اندفاع الحركة مستمرة بعدما كانت استنفذت دورها؛ وكان بريخت لايألو جهداً في الثناء عليه. كان كاتباً متفرغاً كثير الانتاج («أن تكتب مسرحية فذلك يعني أن تتابع فكرة ماحتى النهاية»)، كتب حوالي سبعين مسرحية في حياته، ومالايقل عن عشر في عامين فقط، بما في ذلك روائعه «مواطنو كاليه»، «من الصباح حتى منتصف الليل» و«غاز». مع وصول هتلر الى السلطة عام ١٩٣٣، حظرت مسرحيات كايزر فهرب الى سويسرا عام ١٩٣٨ حيث مات في المنفى. تعكس مسرحياته الأخيرة يأسه ازاء قضايا أبناء وطنه الخاسرة واخفاقهم.

في عام ١٩٠٣ اختلف مع الشاعر الرمزي شتيفان جورج حول مسائل جمالية -كاحتجاج مبكر على مبدأ الفن للفن.

إن العمل الفني لايعيش لذاته، أكد كايزر، في العمق يجب أن يكون تعليمياً من حيث الهدف، يدفع الانسان نحو جهد ايجابي. لقد شكل بيانه

النيتشي (نسبة الى نيتشه) لعام ١٩٢٢ (الانسان الجديد، أو الشعر والطاقة) برنامجاً مثالياً يمكن للانسان بواسطته أن يرتفع فوق بيئة عصر الآلة الذي يعيش فيه ويعود الى نظام الأشياء الطبيعي.

لم يكن هذا البرنامج التبشيري خطة سياسي من أجل الاصلاح الاجتماعي، وإنما دعوة مبشر من أجل خلاص الروح وأخلاق مسالمة خيرة. إن مسرحيات كايزر مسرحيات أفكار، فهو مثل برناردشو أقل اهتماماً بالصراع السيكولوجي التقليدي للشخصية منه بالتعارض الجدلي لوجهات النظر. لكن كايزر، حين أخذ يبحث عن أسلوب درامي، لم يتوجه الى شو بل الى بوشنر.

وربما كانت «مواطنو كاليه» (كتبت عام ١٩١٣، وعرضت في فرانكفورت عام ١٩١٧) أفضل مسرحيات كايزر. إنها سلمية في توجهها وتتضمن «انسانه الجديد». الموقف البسيط فيها هو أن الملك الانكليزي سوف يترك مدينة كاليه المحاصرة اذا ماتقدم اليه ستة رهائن. فمن جهة هناك قائد الحامية الفرنسية دوغسلين المؤمن بالقوة العسكرية والذي يحث على المقاومة العنيدة. ومن جهة أخرى المسالم أوستاش دوسان بيير الذي يرى أن الدفاع عن المدينة ضرب من الجنون لما في ذلك من سفك دماء ودمار. ولكي يؤكد أوستاش موقفه، ينتحر مع أن الستة المطلوبين يعفى عنهم وبالسخرية القدر، بضربة حظ. ومع ذلك فان مبادرته هذه قدمت مثالاً على طبيعة التضحية السلمية بالذات. في نهاية المسرحية، يُوضع تابوت أوستاش على المذبح الذي سيركع الملك أمامه، وكرمز لانتصار الروح يرتفع جسد أوستاش في ضوء سماوي وكأنه صعود المسيح الى السماء.

إن مسرحية «من الصباح حتى منتصف الليل» ١٩١٦ التي كتبت مباشرة قبل «مواطنو كاليه» ولكنها عرضت بعدها مباشرة ساهمت في تكوين شهرة كايزر في كل أنحاء ألمانيا، حيث عرضت لأول مرة في ميونيخ (كامرشبيله) عام ١٩١٧ وأخرجها أوتوفالكنرغ. ونتيجة لتأييد آشلي

ديوكس، الذي ترجم هذه المسرحية، عرضت من قبل فرقة مسرح غيلد في نيويرك عام ١٩٢٢ وعلى مسرح غيت في لندن عام ١٩٢٥. وقد ساهم الفيلم السينمائي الذي أخرجه كارل هاينز مارتن عام ١٩٢٠ وقام بالدور الرئيسي فيه ارنست دويتش كسجل آخر للأسلوب التعبيري في الاخراج والتمثيل، حسبما تشير مقالة دنيس كالاندرا المفيدة في العدد ٢١ من «المسرح الفصلية».

تكونت فكرة المسرحية عند كايزر عندما كان يراقب أمين صندوق بائس في أحد المصارف ويمسك كتاب اعتماد ذا قيمة كبيرة، فاستغرب لماذا لا يأخذ قيمته ويهرب. في المسرحية يسمى ببساطة «أمين الصندوق» وقد أريد له أن يكون نموذجاً للآخرين من هذا الصنف. إنه في البداية مجرد مخلوق آلي، لكنه نتيجة لمسة خاطفة ليد متعاملة جميلة يثار جنسياً بشكل مفاجيء. يخطيء في العد، وبشكل هستيري عندئذ يحشو جيوبه بستين ألف من الماركات. من خلال هذه الايماءة المتوهجة يتمرد على الروتين الممل في عمله ويقوم بمبادرات عاطفية تجاه السيدة. يريد أن يكون حراً ليعيش حياة اثارة ويخوض تجربته حتى النهاية، وهكذا يبدأ في حلبة سباق دائرية في سباق على مدار ستة أيام حيث يدفع الجميع الى الجنون من خلال رفع قيمة مبلغ الرهان. وينتهي بقضاء ليلة رخيصة في ملهى ببرلين، وتلك صورة هجائية أخرى للمجتمع الحديث. إلا أن سعيه لتحقيق مايريد يخفق فيعاني من تغير مفاجيء في المشاعر. في أحد ملاجيء (جيش الانقاذ) يلتقي المراهن وعاهرة وأب وموظف، ويعترف الجميع كيف أضاعوا حياتهم، فيدرك أمين الصندوق أنهم يقصون حكايته هو بالذات. ولذلك يرمي نقوده المسروقة بين هذه المجموعة، لكنه يصاب بالذعر اذ يراهم يتخاصمون عليها كالحيوانات وأخيراً يقع في حب احدى فتيات جيش الانقاذ، متشوقاً لبداية حياة جديدة معها، إلا أنها تفشي سره للبوليس. وحين يصبح على وشك الاعتقال، يطلق النار على نفسه أمام صليب.

إن «من الصباح حتى منتصف الليل» مسرحية اصلاحية، مسرحية

أخلاقية مكونة من سبعة مشاهد أو «مراحل». وهي فكرة مأخوذة عن مراحل صلب المسيح، والمشاهد تتعقب مسار أمين الصندوق طوال النهار. وكل مشهد هو عبارة عن بيان تعبيري أكثر أسلبة من سابقه. حياته في المصرف هي حياة ربوط محجوز في حجرة، يتحرك ضمن قفزات ليصبح على شكل آلة. وفي طريقه عبر حقل مغطى بالثلج يشاهد شخص الموت مكوناً من الثلج الموجود على أغصان شجرة بشكل هيكل عظمي عملاق. المشهد في السباقات شبيه بمشفى المجانين، فجميع متعهدي السباق يرتدون قبعات حريرية متماثلة ويتصرف كل منهم كانسان آلي. وفي وسط عربدات الملهى الليلي، تصبح الفتيات الجميلات اللواتي يبغيهن سكارى، أو يغرقن في نوم عميق أو يتحولن الى معمرات قبيحات وحتى الراقصة لها ساق خشبية، وكلهن يضعن أقنعة لاشخصية. في النهاية، يقطع أمين الصندوق حديثه بنفخات في الترومبت، وحين يطلق النار على نفسه تنفجر جميع مصابيح الاضاءة، و«يهبط وذراعاه ممدوتان على الصليب». «تسمع حشرجة موته على شكل صوت Ecce (إيكس)- آخر نفس متحسر له كانسان» في لندن، افتتح بيتر غودفري مسرحه الصغير، مسرح غيت (حالياً عبارة عن طابق علوي في شارع فلورال) بعرضٍ لهذه المسرحية، قام فيه بدور أمين الصندوق. استقبل هذا العرض بترحيب واسع بحيث انتقل الى مسرح ريجنت ومثل فيه كلود رينزدور أمين الصندوق، ثم أعيد تقديمه على مسرح غيت عدة مرات في السنوات التالية وعلى كل حال، ولأن التسهيلات كانت محدوده على مسرح غيت، فان هذا العرض صاغ الفكرة البريطانية عن التعبيرية فيما تلا ذلك. فقد مثل الممثلون دون وجود مناظر على ستارة سوداء، وحتى استخدام حيلة افتتاح المسرحية بفتح الستائر على خشبة مظلمة ثم تشغيل الاضاءة بعدئذ جاء نتيجة عدم تمكن غودفري من تأمين قماشة سميكة بما يكفي لاخفاء خلفية لامعة بالستائر المسدلة.

وبالنتيجة، ارتبطت التعبيرية في لندن بالخشبات العارية والمؤثرات الشديدة. وحسب هذه الكلمات غير المقصودة لجيمس آغيت فان:

جميع المناظر التعبيرية تتمتع بهذا التأثير المزدوج :

إنها تثير العين بهذا القليل الذي تقدمه ، والعقل من خلال كل ذلك الذي لاتتعرض له .

لم يكن يعرف أن كايزر سيفضل معالجة أكثر تأثيراً بصرياً لمسرحيته .

إن آغيت ، كبقية رواد المسرح في لندن ، لم يوافق على ماكان سيقوله كايزر ، لكنه تأثر بالطريقة التي قاله بها :

من المستحيل تفسير ما الذي يجعل أربعة رجال يلوحون بقبعات حريرية من خلال ايقاع منسق لباليه جنونية أقرب الى حقيقة سباقات الخيل من تصوير فوتوغرافي لسلوكٍ صحيح مسؤول .

وتبقى الحقيقة هي أنّ هذا هو الحال . من الممكن الاشارة هنا الى أنه حالما تدخل التعبيرية من الباب ، تخرج امكانية التوضيح ، اعتماداً على الكلمات ، من النافذة . لأن الأمر أصبح تجريدياً ، مثل الرسم والموسيقى .

وعلى كل حال ، لم تكن الصناعة المسرحية المثيرة كافية :

حقيقة أن كون مسرحي ما قد وجد طريقة رائعة لقول شيء ما يجب أن لاتدفع المرء الى الاعتقاد بأن الشيء الذي قيل رائع .

لقد حاولت بكل ماأوتيت من امكانية ايجاد أهمية روحية في أزيز السيد كايزر الفاخر ، ولكن كل مارأيته ، أو الأصح سمعته ، هو أمين صندوق بسيط يتكلم بتفصيل هائل عن شيء لايفهمه .

ولما كان حتى الأزيز الفاخر لاينفصل عن سياقه البصري في النقد المسرحي ، فان تعليق آغيت ، وإن يكن بحسن نية ، لايقول شيئاً عن وحدة المسرحية .

تظهر صورة مرعبة للانسان في المجتمع الصناعي في ثلاثية «غاز» التي تقدم المثالية الانسانية مهزومة مرة بعد أخرى نتيجة التقدم التكنولوجي . إنها فكرة متشائمة كلياً . المسرحيات الثلاث تحكي قصة أسرة أحد الصناعيين وتبدأ بـ «المرجان» ١٩١٧ التي نلتقي فيها برأسمالي مستبد يسمى «المليونير» . نتيجة

لحـرمـانات طفـولة بائسـة، يسـعى ويمتلك قـوة وثروة هائلتين، والآن يريح ضـميـره باعطاء المال للفـقـراء. ومع ذلك، يتـحـول ابنه وابنتـه ضـده، لذلك يحـاول تبادل المواقع مع سكرتيره الذي تمتع بطفولة سعيـدة. وبشكل موفق، نجد المليونير والسكرتير بديلان، لايمكن تمييز الأخير منهما إلا بواسطة حجر المرجان الموجود في سلسلة سـاعتـه. ولكن بشكل غيـر مريح، يتطلـب تبادل الأدوار بينهـمـا أن يقـوم المليـونيـر بقتل بديله. إن فكرة تبـادل الأدوار أو تحـول الشـخصية الانسـانية مألوفة في مسـرحيات كـايزر. في «المرجـان» يحكـم على المليونير بالموت لأنه ظاهرياً قتل نفسه، إلا أنه يستقبل الاعدام بسرور لأنه يدل على أنه حقق هدفه.

بصـعـوبة يمكن القـول إن معـالجة «المرجـان» لموضـوعـهـا كـانت خـلاقة، لكن كايزر تناول هذا الموضوع مرة ثانية في عام ١٩١٨، حين عرضـت مسرحية «غاز -١-» بعد الهدنة مباشرة. المشـهـد هو مصنع المليونير، والمعرَّف هنا بأنه مصنع غاز تقدم منتجاته الطاقة للصناعة الحديثة. البطل في هذه المسرحية هو ابن المليـونيـيـر، في السـتين من عـمـره ويدير المصنع كـمـشروع يقـوم على نظام المشـاركـة في الأرباح. ولما كـان في ذهنه مجتمع مثالي، عـمل على تحويله الى ملكية جماعية.

وعلى كل حـال، إن العمـال -بقيـادة المهندس، الفني المجـرد من المشـاعـر الانسـانية، والمدفوع باهتـمـامات ذاتية مادية فقط- يفشلون أفضـل محـاولات ابن المليـونير لجعلهم يعـودون الى حـياة طبـيـعـيـة تعـتـمـد على الأرض. إنهـم يطالبـون بابقـاء المصنع مـفـتـوحـاً، يدعـمـهم في ذلك الجيش والشركـات الكبرى ممثلين بمـجـمـوعـة من الرجـال يرتدون بذات سـوداء مـوحـدة. «هنا أنتـم حكام» يصرخ المهندس «إذا اتبعتم ابن المليونير فستصبحون فلاحين».

أما «غـاز -٢-» ١٩٢٠ فهي المسرحية الأكثر أسلبة بين الثلاثة، وتعكس مزاج مابعد الحرب بدقة أكبر. جيل بكامله قد انتهى، والحرب قد اندلعت، والمصنع الآن ينتج غازات سامة تؤدي الى تساقط اللحم البشري. الآن أصبح

حفيد المليونير أحدالعمال. إنه من أنصار الاخاء البشري والمقاومة السلبية للحرب. والمهندس أصبح الآن شخصاً متزمتاً يتحرك كآلة. لكن الحفيد، مثل أبيه، مرفوض أيضاً، وفي لحظة يائسه يحطم عبوة من الغاز السام داخل المصنع. وفي الوقت ذاته بقصف المكان ليتبع ذلك مشهد مجزرة مريعه: الهياكل العظمية لمن تعرضوا للغاز تتمدد تحت بلاطات اسمنتية على شكل شاهدات القبور ناتجة عن حطام البناء.

إنه يوم القيامة، والمغزى في مسرحية كايزر هذه، الأكثر تشاؤماً بين أعماله، هو أن الحضارة ستكون في النهاية مدمرة نفسها.

في هذه المسرحيات تتجلى السمات المرتبطة بالتعبيرية الألمانية في مرحلة نضجها:

١- الخلفية تجريدية بشكل فعلي وغير محليه، والمشهد غالباً مايبدو مشوهاً وعلى شكل زوايا للايحاء بحلم سيء. الأدوات المسرحية قليلة ورمزية.

٢- الحدث في المسرحية مايزال مجزأ الى سلسلة أحداث، وهذه تمثل مراحل في حياة البطل أو سلسلة من الرؤى كما ترى من خلال عقله الباطن، مثلما في مسرحية حلم.

٣- الشخصيات على الأغلب تظل دون أسماء وغير شخصية، وغالباً ماتتحرك بشكل غرائبي: دائماً يسميها كايزر «أشخاصاً» ودائماً تمثل طبقة عامة أو موقفاً عاماً، تُبرز خصائصها من خلال الملابس، القناع، أو المكياج، وهكذا يبدو الصراع تجسيداً صريحاً للطاقة.

٤- المجموعات غيرشخصية أيضاً، وتتحرك بحركات جماعية ايقاعية، وأحياناً بشكل ميكانيكي. في مقالة أخرى عام ١٩٢٢ بعنوان «تشكيل المسرحية» يصرح كايزر أن الخشبة قادرة على جعل الطاقة البشرية ملموسة.

٥- الحوار مختصر، مفكك وغير حقيقي بشكل متزايد.

لقد صار معروفاً بما يسمى «النظام البرقي». وهذا ماكان سيناسب منطق

البحث لو لم تكن اللغة أيضاً طنانة وحامية أكثر مما ينبغي. مطر من علامات الترقيم ينهمر على السطور حيث تبدو الكلمات عاجزة عن مواكبة التجربة.

٦- أسلوب التمثيل: تصعب اعادة تكوينه من النص، إلا أن الافلام التعبيرية كونت مواصفاته العامة. إنه ماعرف بأسلوب «الاستطارة»، كان حاداً وعنيفاً، يعبر عن مشاعر معذبة. على الممثلين أن يندفعوا في نوبة انفعالية مفاجئة ويهاجم بعضهم بعضاً جسدياً. وكان الحديث سريعاً، لاهثاً ومتقطعاً، مع ايماءة وحركة لجوجة مفعمة بالحيوية- عيون متقلبة، أسنان مكشرة، أصابع وأيدٍ مشدودة كالمخالب والبراثن.

تتمتع مسرحيات كايزر بدقة الآلة، لكن احساسه بالخشبة قوي دائماً وهو عموماً متهم بتحويل الاثارة الموجودة في التعبيرية الى مسرح عملي. إنه واعٍ للفراغ وتعارض القوى فيه، ويستفيد جيداً من مؤثرات الاضاءة والرسم المنظوري والمستويات المختلفة. وعلى الرغم من كل هذا الهيجان في الأداء، فان الحيل التعبيرية كانت تقدم دراما منطقية باردة وتلقي بالثقل على كاهل طروحات المسرحية. ولذلك لم تكن مسرحيات الأفكار عند كايزر «مسرحيات نقاش» أبداً، ومن حيث الأسلوب الدرامي تأتي متعارضة كلياً مع مسرحيات برناردشو وبرتولت بريخت.

تأثرت أهم مسرحيات الكاتب المسرحي التشكيلي كاريل تشابيك (١٨٩٠-١٩٣٨) بمسرحية كايزر «غاز». وهذه المسرحية هي «آر. يو. آر: ربوطات روسمان الكونية» ١٩٢١، وهي عمل تعبيري من الخيال العلمي كانت سبباً للشهرة العالمية التي أحرزها مؤلفها، وهي التي أيضاً صاغت كلمة «ربوط» Robot (من الكلمة التشيكية «عبودية»). إن آر. يو. آر. شركة عالمية تصنع آلات قادرة على التصرف كالبشر تقريباً. تستطيع هذه (الربوطات) الآلات أن تتمرد وتخضع الجنس البشري، لكنها لاتستطيع اعادة انتاج ذاتها مالم تمتلك مزايا الحب البشري- وهذا مايحاول ربوطان تحقيقه بالشكل المناسب لمشهد ختامي متفائل. البشر الآليون يرمزون بشكل

مكثف للتكنولوجيا التي اعتقد تشابك أنها قادرة على السيطرة على الجنس البشري، لكن أسلوب المسرحية ذو الواقعية الفاترة يخفق في مجاراة هذا الموضوع البالغ الأهمية. وعلى كل حال، ليس البشر الآليون بأحسن مادة يمكن اعتماداً عليها خلق شخصيات ثلاثية الأبعاد.

ومع ذلك قدمت ايماءات الممثلين الذين لعبوا أدوار الربوطات وحركاتهم الميكانيكية نموذجاً من العرض المؤسلب الذي أثر في الجمهور في كل مكان.

وبسرعة اتبعت مسرحية «آر. يو. آر.» بمسرحية أخلاقية (اليغورية) مجازية أخرى كتبها تشابك بالاشتراك مع أخيه جوزيف (١٨٨٧-١٩٤٥) الذي مات في أحد معسكرات الاعتقال. كانت تلك هي مسرحية «من حياة الحشرات» ١٩٢٢ والتي حملت عناوين مختلفة: «مسرحية الحشرة» أو «وهكذا الى مالانهاية». إن رمزيتها البسيطة، مع الفراشات المستخدمة من أجل النقد الساخر للتفاهة، والخنافس للأنانية والتعصب، والنمل للنزعة العسكرية لدى الدولة الاستبدادية، قد أدخلت عنصر الباليه في عرض المسرحية فكانت لها شعبيتها الواسعة لبعض الوقت.

كانت مسرحيات أرنست تولر (١٨٩٣-١٩٣٩) ذات التوجه السياسي متشائمة كئيبة كمسرحيات كايزر، مع أنها ربما مقبولة أكثر نظراً لصبغتها الدينية. فبعد مشاهدة «الجماهير والرجل»، قرر جيمس آغيت أن تولر كان شاعراً وليس داعية. بدأت مسرحيات تولر بالظهور مباشرة بعد الحرب العالمية الأولى، وأمسكت بالصحوة من الوهم، خصوصاً وأن العديد منها كتب بالسجن في نيدرشو ننفيلد (ميونيخ) حيث كان يمضي حكماً بالسجن لمدة عشرين عاماً بسبب نشاطات شيوعية وأعمال ثورية لاعنفية. ومع أن تولر كان راديكالياً في مبادئه حتى آخر حياته، فان مسرحياته لم تكن محدودة ضمن مجال ضيق، وإنما تتناول الظرف الانساني ككل والمعاناة الانسانية بشكل عام.

كانت مسرحيته الأولى «التحول» ١٩١٩ على شكل سيرة ذاتية. يتطوع بطلها فردريك بدافع وطني في الجيش، لكنه يعود من الحرب وقد خاب أمله من الحرب ليتخلى عن وطنيته السابقة، ويعتنق، بدلاً عن ذلك، عقيدة الاخاء الأممي بين البشر. وتبعاً لذلك، تتعقب هذه المسرحية تطور شخص ثوري عبر ثلاث عشرة مرحلة، وتسير على مستويين، واقعي وتعبيري، بمزج مشاهد من الحرب بمشاهد من خيال فردريك اللاواعي. يبدأ المشهد الأول بشكل مخيف بنهوض الموتى من قبورهم، ومشهد آخر يصور الهياكل العظمية للجنود وهي تزحف عبر أشراك من الأسلاك الشائكة.

إلا أن المسرحية التي أوصلت تولر الى الشهرة العالمية هي «الجماهير والرجل» ١٩٢١. وهذه المسرحية، كما يوضح في مقدمته للنسخة المطبوعة، كان قدكتبها في السجن وكأنه في غيبوبة:

لقد انبثقت عني حرفياً ووُضعت على الورق خلال يومين ونصف. كانت هاتان الليلتان، نظراً لاقامتي في السجن، واللتان أجبرت على قضائهما في «السرير» داخل زنزانة مظلمة، جحيماً من العذاب، كان قلبي يُعذب بصور وجوه، وجوه شيطانية، وجوه يتكوم بعضها فوق بعض ببهلوانية غرائبية. وفي الصباح، مرتجفاً من الخوف، كنت أجلس لأكتب ثم لاأتوقف الى أن أفقد السيطرة على أصابعي الدبقة المرتعشة.

المسرحية مهداة للعمال والى:

الثورة العالمية:

أم

الايقاع والقوة الجديدين،

أم

الشعوب والأنماط الجديدة

الأحمر الذي يطهر القرن بدم الكفارة

الأرض التي تُسمَّر
على الصليب

على الرغم من عبارة الاهداء الشديدة الوقع، فان المسرحية تشكل جدلاً دراميا مضللاً يقوم على التفاعل بين الفرد والجماهير، المثقف ومشاعر الجماهير. الشخصية المركزية تحمل اسم «المرأة» وتسمى أيضاً «سونيا» باسم امرأة كان تولر يعرفها. إنها داعية سلام وتعنى بخير البشرية.

وتحث العمال على الاضراب. وبدلاً عن ذلك يدعون للحرب فلاتستطيع سونيا السيطرة عليهم حين يتحولون الى العنف. ولأنها اتهمت بالقيام بأعمال شغب كانت هي فعلاً قد عملت على ايقافها، تذهب باختيارها الى حتفها.

في تعليق على هذه المسرحية، قال تولر بأن كل شخص يشارك سونيا موقفها الأخلاقي، مع ذلك وفي الوقت ذاته فان كل شخص هو فرد من الجمهور يحركه الموقف الاجتماعي والدافع العام. وفي هذا، كما اعتقد هو، يكمن التناقض المأساوي للحياة. كان حريصاً أن يشير الى أن سونيا يجب ألا تعتبر مجرد فرد، وإنما ببساطة ممثلة للموقف الانساني. والشخصية المضادة لها هو «من لااسم له» ويسمى هكذا لأن الجماهير ليس لها اسم، وهو الذي يتكلم باسم رعاع الماديين. وكما عند سترندبيرغ، تظهر الشخصيات في أدوار مختلفة: الرجل في المشهد رقم (١) هو زوج سونيا، موظف حكومي، يمثل النظام والقانون المتعارف عليهما، لكنه في المشهد رقم (٢) يصبح الكاتب الذي ينشغل بعمل مصرفي. في المشهد رقم (٤) يتبادل حارس وسجين الأقنعة، ،كأن المنتصر والضحية شخص واحد. وحتى «من لااسم له» يغير دوره من دور الثوري الى دور القدر.

ومرة أخرى، تتعاقب أشكال الواقعية والتعبيرية. أربعة مشاهد من الواقعية المؤسلبة وثلاثة من «صور الحلم»، وعلى الرغم من أن الأحلام ذات أهمية مسرحية أكبر، فانه من الصعب أثناء العرض تمييز أحدها من الآخر.

المشهد رقم ٢، الحلم الأول، يقدم في سوق أوراق مالية حيث يتقدم المصرفيون بعروض لانجاز عقود الحكومة المتعلقة بالحرب، ويؤسسون أيضاً هيئة عالمية لبيوت دعارة للجنود. ولاختتام مباحثاتهم، يرقص المصرفيون رقصة الدآل* غير العادية.

صوت: ماذا عن النساء؟

المصرف الرابع: كثيرات بقدر ماتريد.

ليقل شخص ما للبواب:

خمسمائة

فتاة

شابة مرحة

مطلوبات هنا!

وفي هذه الأثناء..

المصرفيون: نحن نتبرع

نحن نرقص

نساعد

من خانهم الحظ

(موسيقا قرقعة قطع ذهبية. المصرفيون بقبعاتهم الذهبية يرقصون رقصة الدآل في البورصة. تعتم الخشبة).

المشهد الرابع، الحلم الثاني، هو ساحة سجن فيها المحكومون وحول رقابهم حبال، يرقصون مع سجانيهم حول (من لااسم له) وهو يعزف. لحناً غريباً على آلة الكونسرتينا مع أضواء ملونة تومض وتنطفيء. المشهد السادس يقدم سونيا منكفئة في قفص عصافير عملاق- صورة تعبيرية شائعة- يغمرها شعاع من الضوء للايحاء بـ«لامحدودية الفراغ». إنها متهمة بالتسبب بموت

* رقصة بخطوات سريعة قصيرة

العمال أثناء التمرد، ويتم الايحاء بوجود أشباحهم من خلال ظلال عملاقة تلقى حولها .

وأخيراً يظهر السجناء «أشكالاً بلاوجوه» يلبسون قبعات مدببة، تتدلى منها خروق ممزقة، تحجب كل شيء باستثناء عيونهم، ويسيرون حول قفص سونيا ـ «ايقاع رتيب وبصمت» .

أُخرجت مسرحية «الجماهير والرجل» بطريقة مبتكرة من قبل يورغين فيهلينغ وصمم ديكورها هانز شتروباخ على مسرح فولكسبونه، برلين عام ١٩٢١ . ولحسن الحظ أن لدينا وصف من شاهدي عيان دقيقين لهذا العرض وضعه كينيث ماغوان وروبرت ادموند جونز في «الصناعة المسرحية القارية» ١٩٢٢ . لقد اعتمد فيهلينغ أكثر الخلفيات عرياً، «صندوق عميق من الستائر السوداء» تؤدي الى وضع حد لأية واقعية وتأكيد أهمية الممثل . في الوسط منصة منخفضة واسعة يجري الحدث عليها : «إنها تقلص الخلفية الى مادون الرمز» كما جاء في تعليق ماغوان وجونز . وحين فتحت الستارة كشفت عن مجموعة ضخمة من الدرجات مقابل الاضاءة الفراغية للسيكلوراما . وحسب ملاحظته، اعتقد فيهلينغ أن عرضه عكس روح المسرحية .

«في عرضي حاولت الايحاء بآخر ومضٍ للروح اعتماداً على مزجٍ مراوغٍ لأشعة نور وهاج . . كانت المناظر معمارية بشدة، مكونة من الضوء والفراغ . وكانت المنصات ومجموعات الدرج، المغطاة بشكل موحد بالقماش الأسود، تقوم بدور سقالات للممثلين الموزعين افرادياً بأشكال هندسية أو المحتشدين في حالة تعارض مع الشخصيات الرئيسية . إن الخشبة، المغطاة بالستائر والسجاد الأسودين، التي تنفتح أحياناً فقط على أفق مقبب باضاءة بيضاء أو صفراء، وهو ذاته مصبوغ بضوء متوهج، أعطت الوهم بالفراغ اللامحدود وحرية التصور الخيالي لمناظر ملائمة للموقف الدرامي المتغير» .

لقد تميز أسلوب التمثيل بالحيوية الشديدة . المشهد الأول الذي استدعى

جلوس رجلين وامرأة الى طاولة في قاعة اجتماعات العمال، كان مضاءً بثلاثة أشعة من الضوء الذي يطاطيء تحته ممثلو فيهلينغ وأيديهم مشدودة «بالوضعيات المتوترة للمصارعين». تفتح الستارة على مشهد الحلم في سوق الأوراق المالية لتبين لنا الموظف وهو «على كرسي عالٍ بشكل غير معقول، ويكتب على طاولة عالية بشكل غير معقول، بشكل كأنه صورة ظلية تقريباً على القبة المضاءة بالأصفر». إن ماري ديتريتش التي قامت بدور سونيا «تنطلق بانضباط شديد لتحقيق مايحمله دور هذه المرأة من دلالة الى أن تبرز فوراً وكأنها هيئة المسيح بشكل ما».

لقد أدرك كل من ماغوان وجونز محاولة فيهلينغ للتمييز بين مشاهد الحقيقة ومشاهد الحلم، باعتبار الأولى «لاتتكون إلا من أشكال (بلاستيكية) تشكيلية تجريدية، خشنة ومضاءة بشدة»، والأخيرة «أحياناً مرسومة ومكونة اعتماداً على قليل من الروح التزيينية للتعبيرية» و«مضاءة بالجمال والجو العام». وقد وجدا المشهد الخامس، تجمع العمال قبل هزيمتهم، على أنه المشهد «الهائل» في المسرحية:

الخشبة مغلفة بالسواد مرة أخرى، هناك درج مثل زاوية هرم منتصب على يمين الجمهور. وعلى هذا الدرج يتجمع العمال. إنك تشاهد حشداً مذعوراً وخانعاً، مكوناً من أربعة وعشرين رجلاً وامرأة يترنحون على الدرج وهم ينشدون النشيد الوطني الفرنسي.

وفي حين يتمايلون، وأيديهم متشابكة ببعضها بعض، كبشر على ظهر سفينة غارقة، والأغنية القديمة تتعالى مقابل أصوات الرشاشات البعيدة، يجعل هذا المشهد الجمهور الذي يملأ مسرح فولكسبونه يتبلل بعرق الخوف اليائس.. وفجأة هناك قعقعة السلاح. الضجة تجتاح الهواء كلياً.

إنها تتسلل الى أرواح الرجال والنساء المنقبضين. ينهارون، يهبطون ثم يقعون على شكل كومة متشابكة. الستائر الموجودة على اليسار ترتفع فجأة. وهناك في الفسحة المفتوحة على السماء الصفراء يقف الجنود.

لقد تأثر المؤلفون أيضاً بالمشهد السادس، حيث سونيا في قفصها المطلي بالقرمزي والموضوع في «فراغ ضبابي شامل»، هناك كان متهموها يتحركون «على شكل دائرة من الظلال المتعالية فتبدو وكأنها معلقة في فراغ السماء» مالئة الهواء بالاتهام المضاد. قد يكون اريك بنتلي على حق حين يبين أن الدراما التعبيرية قلما تمكنت من العيش بدون اخراجها الثوري.

نجح عرض برلين لمسرحية «الجماهير والرجل» أمام جمهور اشتراكي غفير، وحين قدمت على مسرح نورمبيرغ البلدي بعد ذلك مباشرة تسببت بالشغب الذي أدى الى وقفها وقلة عروضها فيما بعد. في سيرته الذاتية «كنت ألمانياً» روى تولر أن «بعض الناس اقتنع أنها كانت مضادة للثورة بقدر ماكانت متهمة بالدعوة لاستخدام القوة، وأصر آخرون على أنها بلشفية خالصة لأن دعاة اللامقاومة هزموا في النهاية».

لم تخف تشاؤمية تولر السوداوية. فمسرحية «هينكمان» ١٩٢٢ تمسرح عقم الحرب، وفيها يعود البطل الذي تحمل المسرحية اسمه من خنادق القتال عاجزاً، مليئاً بالاحساس بالمرارة، يضاف الى ذلك احساسه بالاهانة حين يجد امرأته قدد خانته، كما تعرض للخزي اذ كان عليه أن يكسب لقمة عيشه من خلال التهام الفئران الحية لتقديم التسلية للآخرين.

أما مسرحية «هيا، نحن نحيا» ١٩٢٧ ذات العنوان التهكمي فهي مأساة شخص ثوري، يدعى كارل توماس، يمضي ثماني سنوات لاجئاً سياسياً ليعود الى الوطن ويجد جميع رفاقه القدامى قد أصبحوا سلطويين. وحين يتهم زوراً باغتيال أحد هؤلاء الرفاق القدامى الذي هو الآن وزيراً للداخلية، يقتل توماس نفسه، مثل هينكمان، شنقاً في النهاية. إن مسرحية «هيا...» متميزة باظهار تأثير ايرفين بيسكاتور من خلال عرض شريط سينمائي طيلة مدة الحدث على الخشبة- وذلك مثال مبكر على تكنيك «الوسائل المتعددة».

أيقن كل من تولر وكايزر بضرورة الأسلوب التعبيري اذا كانت الخشبة

تهدف الى «أكثر من مجرد التقاط الصور الفوتوغرافية» . وقد كان تطويرهما لهذا الأسلوب هو الذي جعل الدراما الألمانية في فترة مابعد الحرب تكسب شهرة عالمية . لقد كانا مسؤولين بشكل غير مباشر عن التجارب التي قام بها شون أوكيسي ودنيس جونستون في ايرلندا . وفي أمريكا ، قدم مسرح غيلد كلاً من «آر . يو . آر» ، «من الصباح حتى منتصف الليل» و«الجماهير والرجل» .

(وهذه الأخيرة كانت من اخراج لي سيمونسون بقصد تقديم نسخة مطابقة لعمل فيهلينغ في برلين) ، وقد أثرا بشكل كبير على كل من يوجين أونيل والمرارينس .

واذا كانت التعبيرية الألمانية الأصلية محدودة منذ البداية نظراً لعدميتها ، وميتة الآن في أمريكا وأوربا قدر موتها في المانيا ذاتها ، فان التقنيات التعبيرية تشكل الآن جزءاً من المَعين العام الذي يمتح منه العديد من الكتاب المسرحيين والمخرجين المعاصرين .

* * *

٧- أساليب اخراج جديدة في المانيا:
رينهارت وآخرون
المعجزة (١٩١١)

ربما كان أعظم مخرج في الأزمنة الحديثة هو النمساوي ماكس رينهارت (١٨٧٣-١٩٤٣). . وهو معروف في بريطانيا وأمريكا بشكل أساسي نتيجة العروض الضخمة التي أرسلها الى لندن ونيويورك. وبناء على مثل هذه العروض الناجحة تجارياً مثل «المعجزة» و«أوديب ملكاً» و«حلم منتصف ليلة صيف» الموجهة بشكل خاص لجمهور بورجوازي، اعتبره بعض النقاد رومانسياً وسوقياً، ووصمته مهارته في مجال الصناعة المسرحية البصرية بالسطحية. ومع ذلك، كان بامكان ارنست شتيرن، مصمم الديكور الرئيسي لأعماله، أن يكتب عن ديكور «المعجزة» وكأنه تعبيري، وملابسها «رائعة كالفن المعماري، مثل شيء نابع من حلم محموم» في حين «كانت تتلوى التعريجات والسدائل وتلف في رقصة الحياة مثل لهب الجحيم».

لم يكن هناك أسلوب محدد خاص برينهارت. وقد قال هربرت يهرينغ بأنه لم يترك وراءه أسلوباً وإنما عروضاً فقط. كانت لمسته رقيقة ولطيفة بقدر ماهي قوية وعميقة التأثير، وكان قادراً بالسهولة ذاتها على ادارة الممثلين على مسرحه الصغير (كامرشبيله) مثلما على مسرح غروسس شاوشبيلهاوس. مثل آبيا وكريغ، اعتقد أن على المسرح أن يكون فناً شاملاً، وتبعاً لذلك كان يتبنى أي أسلوب أو عصر لينجز عمله الاخراجي. في استعادته لذكرياته مع الـ بي. بي. سي عام ١٩٥٤، اعتبر المخرج البريطاني دبليو بريدجز- آدمز أن «العلامة المميزة لأي من عروض رينهارت كانت الدقة المتناهية في اختياره». لقد قيل إنه اذا لم يكن رينهارت قد أسس حركة فعلاً، فانه آثار تقريباً كل المواضيع في المسرح الحديث.

تشأ بعض سوء الفهم فيما يخص عمله من عدم تحمله لعروض الطبيعيين الغثه وتأكيده جراء ذلك على المسرح البصري. إلا أن تقلبه ضمن له أن يكون على علاقة حسنة مع كل من المسرحية الواقعية واللاواقعية. كان مدركاً تماماً للتطورات التعبيرية المعاصرة- ففي وقت مبكر يعود لعام ١٩٠٦، كان قد اعتمد على مصمم الديكور النرويجي التعبيري ادفارد مونش في تصميم ديكور «الأشباح» وكان رائداً في تقديم التعبيرية الألمانية والسويدية لعامة الجمهور. لقد ساعد مستفيداً من سمعته، في ايجاد سلسلة أعمال «المانيا الفتاة» عام ١٩١٧، والتي تبدأ بمسرحية سورج «الشحاذ» ثم أعقب هذه، بين مسرحيات جديدة أخرى، بـ«المرجان» لكايزر و«الابن» لهازنكليڤر في عام ١٩١٨ ثم مسرحية كايزر «من الصباح حتى« منتصف الليل» عام ١٩١٩. وحين قدم مسرحية سترندبيرغ «موسيقا الشبح» وقام فيها بول ڤيجر بدور هامل على مسرح ستوكهولم الدرامي في عامي ١٩١٦ و١٩١٧، وبعدئذ «مسرحية حلم» عام ١٩٢١، كان ذلك نوعاً من الالهام. عمل رينهارت أيضاً على الترويج لمسرحيات بوشنر («موت دانتون» عام ١٩١٦، «ڤويزيك» ١٩٢١) ثم مسرحيات ڤديكند («روح الأرض» عام ١٩٠٢ و«يقظة الربيع» ١٩٠٦ و «علبة باندورا» ١٩١٨) محتفظاً بها في الريبورتوار في الوقت الذي كانت فيه شهرة «المعجزة» تجتاح أوربا، والحقيقة هي أنه نظراً لاعجابه بشكسبير، موليير، والاغريق والأعمال الكلاسيكية الألمانية، صارت كل هذه الأعمال مادة مناسبة لمطحنة رينهارت. إلا أنه كان ينظر الى أية مسرحية، جديدة كانت أم قديمة، بفهم مسرحي جديد ونظرة ثاقبة فينكب عليها ليجرب هذه المادة الجديدة.

لقد كان مدهشاً بنجاحه، كان «ساحراً».

دخل رينهارت المسرح في سالزبورغ كممثل، وسرعان ماانضم الى فرقة أوتو براهم على مسرح دويتشسن في برلين عام ١٨٩٤ ليمثل أعمال الطبيعيين إبسن وهاوبتمان، لكن رينهارت كان مبدعاً لايستقر. فبعد عام

١٩٠٢ ، أنشأ كباريه تجريبي قدم فيه «صوت ودخان» حوله بعدئذ الى مسرحه الصغير (كلاينز)، ومع حلول عام ١٩٠٣ ، كان أيضاً يقوم بالاخراج على مسرح نيوسي في برلين، وبين ١٩٠٢ و١٩٠٥ كان مسؤولاً عن اخراج حوالي خمسين مسرحية. أخيراً وفي عام ١٩٠٥ ، أصبح خليفة براهم في مسرح دوتيشس ذاته. وحتى هذا الوقت كان قد جرب كل أنواع المسرحيات، من مسرحية غوركي «الحضيض» الشديدة الواقعية على مسرح كلاينز عام ١٩٠٣ وحتى «حلم منتصف ليلة صيف» الواسعة الدلالة على مسرح نيوسي عام ١٩٠٥ . وهذا هو العرض الذي جعله مشهوراً عالمياً. في ذلك الوقت كان قد بلغ الواحدة والثلاثين من عمره.

من خلال خلفيتها المكونة من جذوع الأشجار الفاتنة في فرجة متموجة مغطاة بالعشب، والغابة الدوارة قرب أثينا من أجل المطاردة بين عشاق أثينا، لم تعد الجنيات «الراقصات المحزنات» كما في العديد من العروض الفكتورية، وإنما، حسب ارنست شتيرن، «فتيات ممشوقات أنيقات بأثواب خضراء ضيقة مشدودة وشعور خضراء مستعارة»؛ ومن خلال تكييفها المثير لموسيقا مندلسون واستخدامها الهوائي للضوء واللون المرئيين عبر الشاش الموشى، بمثل هذا المؤثر المتمثل في امتصاص عباءة أو بيرون* السحرية لموكب الجينات للايحاء بمجيء الفجر، أصبح عرض رينهارت لمسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» ينتمي لنوع من المسرح الخيالي لم يكن معروفاً في يوم من الأيام، ولم يكن له مثيل. كان هذا العرض مايزال صالحاً حين انتقل الى أمريكا في ١٩٢٧-١٩٢٨ واستخدمه كأساس لفيلم «الأخوة وارنر» شارك باخراجه مُهاجر آخر، وليم ديتيرل، عام ١٩٣٤ .

حين عمل رينهارت مخرجاً لأول مرة، أدرك أن طبيعية براهم لم تكن سوى واحدة فقط من صيغ التعبير الدرامي، وأنها يمكن أن تستنفذ نضارتها الابداعية وتحد حتى من القوى الشعرية للمسرح اذا ماطبقت بشكل سطحي

* أوبيرون ملك الجينات في الحكايات الشعبية في العصور الوسطى.

على جميع المسرحيات دون تمييز . كانت فكرته تقضي بتوسيع فن الخشبة، وقد تصادف تحوله مع تفجر الكتابة المسرحيةالتعبيرية والرمزية . ونتيجة التحدي الذي مثلته الأعمال الكلاسيكية له أيضاً، مدفوعاً بميوله الى الفن الباروكي النمساوي الذي نشأ في مسقط رأسه، وجد الحل في المفهوم الفاغنري عن العمل الفني الكلي الذي يضع كل الفنون في خدمة الدراما . لقد كانت موهبة رينهارت الخاصة هي القادرة على ترجمة كلمات النص المسرحي الى حركة وايقاع وجو من الرقص والموسيقا المسرحية . وبشكل حتمي، وجد العون في أفكار آبيا وكريغ عن الاضاءة وتصميم الديكور التي كانت موضوع نقاش حار آنئذ، ثم تشجع على رفض الخشبة التصويرية لمسرح يتوجه مباشرة الى الحواس .

لقد درس تقريباً كل الفترات الأقدم لمعرفة خصائصها المسرحية، كل شيء من الاغريق حتى مسرح النو الياباني . وقدم عرضاً ضخماً لـ «الملك أوديب» عام ١٩١٠، ثم ذهب به الى لندن عام ١٩١٢، وعرضاً عملاقاً آخر لمسرحية «أوريستيا» عام ١٩١١ . ولتقديم هذين العرضين اختار سيرك شومان في برلين . ومع ذلك فان «أوديب» التي عرضت في ميونيخ عام ١٩٠٩ قدمت بدون خشبة عادية في صالة فيها منصة أوركسترالية في أحد أطرافها، وجمهور يجلس على شكل نصف دائرة على صفوف من المقاعد؛ ، وقد تم مجرد الايحاء بوجود القصر بواسطة شاشة طويلة كانت بقع ضوئية أمامها تبرز الحدث . وعلى مستوى أقل قليلاً، توجه الى دراما عصر النهضة، وخصوصاً شكسبير، الذي كان يعتبره أفضل الجميع . ولتقديم عرضٍ مثير لمسرحية «تاجر البندقية» عام ١٩٠٥، لجأ رينهارت الى همبردينك لكتابة الموسيقا، فأدهش الجمهور بهذا التأثير المتمثل باعادة تقديم ضجيج البندقية ليبعث الحياة في هذه المدينة . إن عروضاً مثل العرض الطقسي لمسرحية «حكاية الشتاء» عام ١٩٠٦ والبربري المريع لـ «لير» ١٩٠٨ وللعرض الظريف لمسرحية «ترويض الشرسة» الذي نفذ على شكل باليه بطريقة الكوميديا

ديلارتي عام ١٩٠٩ قد أسهمت في فتح الطريق أمام سلسلة أعمال شكسبيرية شهيرة قدمها في بودابست، ڤيينا وميونيخ في موسم ١٩٠٩-١٩١٠.

لقد مثلت الدراما الكلاسيكية الفرنسية قوة خاصة من خلال قدرة رينهارت على الاحاطة بـ «مزاج رقصة المينويت»* لموليير. ومن أجل مسرحية «جورج داندن» عام ١٩١٢، بنى خلفية دائمة ضمن مسرح دويتشس، وهي مقصورة أساسية في الحديقة يتحرك الممثلون مقابلها وكأنهم صور ظلية. مامن أحد كان أكثر اهتماماً منه بالرومانسيين الألمان، غوته وشيلر، كما قدم رينهارت عروضاً لـ «فاوست -١-» ١٩٠٩ و«فاوست -٢-» ١٩١١ على مافيهما من صعوبة. ثم عرضت «أرفاوست» (Urfaust) لغوته بشكل ناجح عام ١٩٢٠ كسلسلة من المشاهد المصنوعة على شكل لوحات من الصور الفلمنكية** القديمة معروضة داخل عقد قوطي واحد، وضع تصميمه ستيرن بحيث كان بالامكان تكييف زخرفاته التشجيرية مع أي ارتفاع. لقد كان ابتكار رينهارت دون حدود.

لقد أعطى أهمية مماثلة للأعمال الكلاسيكية الحديثة وخصوصاً المسرحيات الرمزية الحديثة لكل من إبسن، مترلنيك وهاوبتمان. أدى عرض «الأشباح» عام ١٩٠٦ حيث صمم ديكوره مونش، الى تحويل مسرحه (كامرشبيله) الى سجن كئيب مليء بالجبال التعبيرية، والمحاولة ذاتها جربت مع تعبيرية سترندبيرغ على الخشبة ذاتها. ومن أجل عرض مسرحية مترلنيك «اغلاڤين وسيليسيت» عام ١٩٠٧ بشكل عاطفي وحسي، استخدم رينهارت خلفية بسيطة من الستائر القرمزية الكثيبة.

كتب رينهارت من أجل كتاب ألفه عنه أوليڤر. م. سيلر عن «البحث الأبدي عن البعث» حيث ماهو ميت ظاهرياً يستطيع العيش ثانية من خلال الخشبة كوسيط، وبالاعتماد على كنوز الماضي، اكتشف بأفضل طريقة عملية

* رقصة رزينة بطيئة

** شعب الفلاندر

طبيعة التراث المسرحي، عاملاً على مزج تكنيك بآخر لمواجهة أيةمناسبة. «ليس هناك شكل مسرحي واحد هو الشكل الفني الصحيح والوحيد» كما أعلن.

الميزة الأساسية في عمل رينهارت هي تأكيده على أن العلاقة المكانية بين الممثل والجمهور يجب أن تتناسب مع حاجيات وأسلوب مل مسرحية بعينها.

ولهذا الغرض أنشأ ثلاثة مسارح رئيسية في آن واحد ببرلين، وخلال مهنته كان يعمل في عدد هائل من المسارح وأماكن العرض المختلفة، وفيمايلي أهمها:

١- مسرح دويتشس: بني عام ١٨٨٣ كمسرح بعقد فتحة منصة تقليدية ويتسع بشكل مريح لألف مشاهد. حين تسلم رينهارت ادارته في عام ١٩٠٥، جهزه بأحدث جهاز اضاءة غير مباشرة (من نوع فورتوني) ينعكس فيه الضوء عن ستارة سيكلورامية*، وأضاف فتحة منصة مرنة وخشبة دوارة من النوع الذي ابتكر لأعمال موزار على مسرح رزيدنتس في ميونيخ. قدمت معظم عروض رينهارت على مسرح دويتشس. وقد كان هذا الجهاز الجديد، اضافة للتمثيل على مقدمة الخشبة وأمام الستارة هو الذي جعل لمشاهد المركبة لمسرحيات شكسبير تناسب بيسر. ولتقديم عرض «أرفاوست» المذكور سابقاً، قلصت فتحة الخشبة الى حوالي تسعة أقدام مكونة العقد القوطي الكبير الذي قدمت ضمنه مشاهد المسرحية. قدم فاوست على طاولة المطالعة، ووجهه مضاء بالضوء الصادر عن مصباحه. وعرض مشهد الكاتدرائية باستخدام عمود على خلفية سوداء، مبيناً فقط ظهور النساء أثناء الصلاة وقد تجمعن معاً على الدرجات. وفي مشهد القبو، خفض العقد تقريباً حتى ارتفاع رؤوس السكارى الأربعة وهم يغنون ويتقاتلون، وهكذا، حسب رأي ي. ج. دنت، «كان بامكان المرء أن يتخيل نفسه قريباً الى الممثلين قربهم الى بعضهم بعض». لقد بدا غريتش مثل تمثال السيدة مريم بجانب هانز مملينغ وقد وقف موقف

---

* ستارة منحنية تتخذ كخلفية لمسرح معد لكي يوحي للنظارة بامتداد مكاني لاحدود له.

المناصر لمملينغ . من خلال مثل هذه اللوحات الفائقة الدقة ، لم يكن أمام دنت إلا أن يشعر أن المسرحية قد عرضت كتبرير للصور وليس العكس .

٢- مسرح كامرشبيله (مسرح الحجرة)، ربما كان هذا أفضل ابتكارات رينهارت . لقد أنجز في عام ١٩٠٦ ، بعد أن تخلى عن مسرح كلاينز الذي كان يعتبره عملياً جداً . أقيم هذا المسرح بجوار مسرح دويتشس . وكان يتسع لثلاثمائة شخص على كراسٍ جلدية . كان عرض الجزء الواقع أمام الستارة ستة وعشرين قدماً فقط ، وليس هناك سوى ثلاث درجات يستخدمها الممثل للوصول من الخشبة الى الصالة . كان نموذجياً لمسرحيات تقدم على مستوى أضيق وتمثل بطريقة أكثر هدوءاً- أي مسرحيات الحجرة التي تطلبت صلة وثيقة بين الممثل والمتفرج- وقد كان هذا المسرح ، أي كامرشبيله ، هو الذي اعتمده سترندبيرغ نموذجاً لمسرحه (مسرح إنتيما) عام ١٩٠٧ . على مثل هذه الخشبة يمكن للخلفية أن تكون بسيطة ، تقدم مجرد اطار وجو عام وتميل نحو الرمزية ، في حين يكون التمثيل واقعياً نسبياً . ونظراً للحساسية الصوتية ، كان المكان المفضل بالنسبة لرينهارت لتقديم مسرحيات ذات ظرافه ومشاعر خاصة ، فاختاره لعرض «يقظة الربيع» ، «الأشباح» و«موسيقا الشبح» .

٣- غروسيس شاوشبيلهاوس : في عام ١٩١٩ ، وبعد الحرب ، بنى رينهارت مسرحه (مسرح الخمسة آلاف) على شكل حلبة سيرك في موقع سيرك شومان . لقد كان ضخماً بشكل مزعج يتسع لـ ٣٣٠٠ شخصاً . ومع ذلك تميز بقدرته على اعادة تقديم فكرة المدرج الاغريقي نظراً لخشبته الممدودة (الاسفينية) لمسافة خمسة وستين قدماً وقدرته على الايحاء بالأوركسترا الاغريقية . خلف الفراغ المفتوح ، هناك عقد فتحة المنصة الذي يمكن أن يتسع حتى ٦٥ قدماً أيضاً والذي يشكل مجرد اطار يحوي ستارة سيكلوراما ضخمة ملصقة مناسبة لخلق مؤثرات اضاءة هائلة . وقد كان بالامكان رفع وخفض أجزاء من الحلبة عن طريق آلة هيدروليكية وتدوير الأرضية ذاتها . وفي بعض الأحيان ، كان رينهارت يدخل الى الصالة منصات وأدراج ومصاطب وممرات

في محاولة منه لتقريب الحدث من الجمهور. نشأت فكرة مسرح غروسيس شاوشبيلهاوس بشكل مثالي كمسرح للشعب، أي مكان تسلية للجماهير.

كان هذا المسرح بالتأكيد مناسباً لتقديم مسرحية اسخيلوس «أوريستيا» التي افتتح بها، ولكن حتى عندئذ أدى ارتفاع هذا المسرح الشاهق الى تقزيم الخلفية التي صممها شتيرن وجعل اضاءتها صعبة. بالضرورة كان على المشاهد الجماهيرية أن تمدد أكثر من اللازم، في حين ماتت المشاهد ذات التفاصيل الصغيرة والوقت القصير مثل الكثير مما عند شكسبير. وقد روى دنت أن رنين قبة البناء الضخمة (الذي سماه رواد المسرح بـ«الكهف») ضخّم كل سعلة لتصبح زئيراً، وكان على الممثلين أن يصرخوا كي يوصلوا أصواتهم بشكل مسموع. كتب هاينز هيرالد الذي بدأ مع رينهارت سلسلة مسرحيات (المانيا الفتاة) عام ١٩١٧ «إن ماهو مجّرد استرخاء للأصابع على مسرح كامرشبيله يجب أن يكون حركة لليد كلها على مسرح دويتشس، ورفعاً لكامل الذراع على مسرح غروسيس شاوشبيلهاوس». في زمن التضخم المتزايد في المانيا، صار هذا المسرح- باستثناء ماقدم عليه من أوبريتات- فاشلاً من الناحية الفنية والمالية.

٤- مسرح الهواء الطلق: النموذج الشهير له هو استخدام رينهارت لساحة الكاتدرائية في سالزبورغ لتقديم مسرحية هوغو فون هو فمانشتال المقتبسة «كل انسان» بالعنوان ذاته، من عام ١٩٢٠ ومابعد. استخدمت واجهة الكاتدرائية كستارة خلفية، ومُثلت مظاهر الحركة من خلال الستارة المسدلة على الباب، وجاء صوت الإله من الداخل. وتم توزيع الأصوات الأخرى التي تنادي (كل انسان) الى الموت لتسمع من الكاتدرائية أولاً، وبعدئذ ترجع كصدى بصورة خفية من أبراج الكنائس في المدينة، وأخيراً حتى من الجبل الشاهق الارتفاع. يُغير الضوء بشكل طبيعي من ضوء النهار الى الغسق، ومن ضوء الشفق الى نور المشاعل. لقد روى رينهارت أن «المرور توقف كلياً، وأخذت المدينة بكاملها تستمتع وتراقب مبهورة». كانت

نسخة هوفمانشتال، العاطفية الى حد ما، تفتقد الى الخشونة الموجودة في النسخة الأصلية، وبناء على ذلك نقل بريدجز- آدمز: «في احدى أمسيات «كل انسان» ان يمكن أن تشاهد رجالاً قساة القلوب خارجين من الساحة في حالة سيئة فعلاً».

٥- عرض الكنيسة، وخصوصاً عرض كالديرون لـ«المسرح العالمي الكبير» لنسخة هوفمانشتال في مهرجان سالزبورغ عام ١٩٢٢ حيث قدمت المسرحية في كنيسة Kollegien kirche. ومن أجل هذا العرض، أقيمت منصة أمام المذبح على امتداد عرض الكنيسة كُسيت باللون القرمزي. استقبل المشهد بالتصفيق الشديد وفيه (الموت)، الذي كان في البداية غير مرئي بلونه القرمزي على الخلفية القرمزية، كشف عن نفسه فجأة بلباس أسود ثم نزل عن قاعدة عمود على ايقاع طبل غير مرئي. وحين خطا، أخذ يمثل ايمائياً ضربات الطبل مستخدماً عظمتين كعصي نقر على الطبل، ضارباً على طبل صغير خاص به، مربوط الى خصره. وبهذه الطريقة رقص «رقصة موت» باردة مع كل من ضحاياه، الملك والشحاذ، الغني والمزارع، الحسناء والراهبة، مجبراً كلاً منهم على مواكبة الطبل وكأنه دمية مربوطة بخيط تهتز للوراء والأمام.

٦- قاعة الرقص: في عام ١٩٢٢، عدل رينهارت قاعة ماريا تيريزيا الباروكية الكبيرة للرقص (في قصر امبريال في ڤيينا) مكوناً مسرح (دِم ريدوتنسال) كانت الترتيبات بسيطة على غرار مسرح كوبو (ڤيوكولومبييه) في باريس، ولكن على مستوى أوسع: تكونت مؤخرة المنصة العارية من مجموعات من الدرج الجميلة دون وجود عقد فتحة منصة. وكانت خلفية هذه الخشبة على الأغلب عبارة عن ديكور متواضع من الستائر الرسمية، بحيث مثل الممثلون بشكل أساسي دون ايحاءات مشهدية، وبالتالي دون محاولة اعطاء أي وهم واقعي. لقد شجع مسرح ريدوتنسال تجارب أساسية

في فن التمثيل، وكان مناسباً بشكل خاص للدراما النيوكلاسيكية ومابعد- كالديرون، موليير وغوته.

٧- قاعة المعارض: في عام ١٩١١، وبتشجيع من تشارلز كوكران، استأجر رينهارت قاعة أولمبيا، قاعة المعارض الواسعة في لندن، التي كانت عندئذ تستخدم لاقامة معارض الآليات والمسابقات الرياضية.

ومن خلال بضعة ايحاءات عن طريق زجاج النوافذ المصبوغ وأبواب صحن الكنيسة، عمل مع مصمم الديكور أرنست شتيرن على تغيير مظهر أولمبيا لتصبح شبيهة بالجزء الداخلي من كاتدرائية واسعة تناسب تقديم سيناريو كارل ڤولمولر لمسرحية الاسرار القوطية «المعجزة». وبعد ذلك تجول هذا العرض في أوربا، فقدم في سيرك شومان ببرلين، وبعد الحرب أعيد عرضه على مسرح القرن في نيويورك، ولكن بديكور جديد صممه نورمان- بيل غيدز. وضع موسيقاها هامبر دينك، وماعدا ذلك كانت المسرحية استعراضاً ضخماً، مهرجاناً مسرحياً بدون كلمات، وكان العرض تدريباً غير عادي على مجرد قشور.

اختار رينهارت قاعة أولمبيا لأنها تؤمن أكبر امتداد مكاني مسقوف يمكنه العثور عليه، فوضع فيها آلاف النقاط الضوئية وعشرة أميال من الأسلاك وأوركسترا مكونة من مائتي شخصاً وكورس من خمسمائة وفرقة مسرحية من ألفين. لقد كانت أعجوبة مسرحية لامثيل لها.

ولسوء الحظ، لم تكن قصة المسرحية العاطفية البسيطة متناسبة مع فخامة خلفيتها. ولما كانت تعتمد جزئياً على مسرحية مترلنيك «الأخت بياتريس»، فان «المعجزة» تروي قصة راهبة أغريت بمغادرة الدير بحثاً عن الملذات الدنيوية. وبعد سلسلة من العشاق والغواة تتهمها محاكم التفتيش بالسحر، وتتقهقر لتصبح عاملة بائسة في أحد المعسكرات وبين ذراعيها طفل. وفي هذه الأثناء، تأخذ مريم العذراء مكان الراهبة في الدير بشكل

اعجازي، وتتابع هذه الخدعة الى أن تعود الراهبة بائسة، مريضة، مهانة، متحررة من الوهم وجاهزة للاعتراف بذنبها والتكفير عنه.

ولهذه الغاية، أصبحت قاعة أولمبيا صحن الكاتدرائية الضخمة بأعمدة وعقود قوطية كاملة، وزجاج نوافذ ملون يعادل قطره ثلاثة أمثال قطر خشب الورد في كاتدرائية نوتردام. لقد أوضح شتيرن أن الأسلوب القوطي أتاح «بشكل فانتازي وغير متوقع استخدام الارابسك مضفوراً مع الأزهار والأوراق والفاكهة التي، بالتفحص الدقيق، بينت أنها أقنعة مشوهة بشكل غرائبي». في الوسط، كان هناك منصة كبيرة تعلو وتهبط، وكل مرة بديكور داخلي مختلف، مرة قاعة طعام، ومرة قاعة محكمة وهكذا. أبواب قرمزية ضخمة على أطراف صحن الكاتدرائية تفتح لتكشف مشهداً داخلياً يتألف من شجرة واحدة على منحدر التل الأجرد. ولاداعي للقول بأن تلك الخشبة العملاقة قزّمت الممثلين وأضاعت الكثير من تفاصيل العرض. لكنه كتجربة لجمع الموسيقا والرقص والدراما على مستوى واسع كان عرضاً مسوغاً.

كانت الملابس، كما قيل، فانتازية وشبيهة بالحلم، وتلبي المتطلبات الموجودة في النص ومناسبة لـ «الصدر، البطن، الساق والفخذ». وحسب شتيرن، «كان الزي شيطانياً، غرائبياً وساحراً، مبالغ فيه ومتطرف بشكل متهور. ويمكن القول إنه يكشر، يهزأ، يمد لسانه ساخراً من المتمسكين بالحشمة». وقد اعتقد أن طريقة تصميم الملابس في هذه المسرحية ساعدت الممثلين على الظهور بمظهر أكبر من الحجم الطبيعي.

لقد رتب رينهارت مجموعته القروسطية الضخمة بحيث تحيط بأية حالة مزاجية من الحزن وحتى العربدة. ولكي يضع يده على مفتاح البداية الصحيحة للعرض، بدأ بمعجزة: فأمام جميع الفلاحين والحجاج، المرضى والمقعدين، يُشفى أحد المقعدين وتتحول همسات الناس الى صرخة تسبيح هادئة طويلة متزايدة يختتمها غناء الكورس الهادر لـ «المُمَجِّدة»*. علق أحد

---

* الممجدة: احدى تسابيح ثلاث تستهل كل منها بـ «المجد لله».

شهود العيان هو بريدجز- آدمز فقال: إن من يتذكرونها سيتذكرون الى آخر زمانننا كيف شعروا أنهم شاهدوا معجزة». عولج كل جزء من الحدث كجزء من حدث رمزي: شفاء المريض، الرقص للشيطان، حرق القصر الملكي وأخيراً شروق الشمس. وعن مشهد المأدبة واللهو، روى أحد الشهود هو هانتلي كارتر مارآه:

أنهار من الضوء الملون، أصفر، أزرق وأبيض، تتوهج عبر السطح المتشابك من العلب السوداء المربعة والموشورات المتوضعة على سيقان كسيقان اللقلق. أربع وسبعون مروحة كهربائية كانت تحرك الأشرطة الحريرية الصفراء التي يسقط عليها الضوء من الأربعين مصباحاً قوسياً.

كان صراخ المعربدين يملأ الفواصل بين المؤثرات الشديدة وهم يحاولون شد الانتباه في الحريق المشتعل في الأعلى. وللحظات توقفنا في وسط الأضواء المبهرة واللهب المتوهج والرياح الهادرة.

عندئذ رن الجرس فكان صمت الموت وظلمته. لقد كانت «المعجزة» هي محاولة رينهارت اعادة تقديم التجربة الاغريقية أمام جمهور حديث، فكانت معالجته الحسية لموضوع روحي مثيرة. وهنا يبقى التناقض الجمالي الظاهري: حين يحول المخرج مسرحاً الى كاتدرائية، ويقدم فيها حادثة دينية، هل يمكن اتهامه بالواقعية؟

في حوالي هذا الوقت كان المخرج الممارس يتعلم كيف يخطط كل مشهد في الاستديو لوضع الأدوار واللون ضمن الاطار الكلي مثل رسام يكون لوحته. وبامكان المرء أن يرى بشكل واضح الفرق بين نسخ الملقن التي كتبت قبل الحرب العالمية الأولى وتلك المكتوبة قبل الحرب العالمية الثانية. لقد أخذ المخرج الجديد بالاستفادة من موديل الخشبة وصار يجرب مؤثراته الضوئية بشكل مصغر على أشكال بمقاييس ممثليه؛ وعلى موديله هذا كان باستطاعته تجريب تأثير الضوء على الملابس والخلفية، وتأثير مزج لون بآخر. لقد وضع رينهارت المعيار بوضع أول كتاب «Regiebuch»، أي السجل

المفصل والكامل لعملية اخراج مسرحية ما، والذي يصف لحظة بلحظة ماجرى للنص لبعثه الى الحياة. ولأن حقوق النشر كانت للمتعهد الأمريكي موريس جيست، كان الكتاب المتعلق بعرض نيويورك لمسرحية «المعجزة» أول كتاب من نوعه ينشر في عام ١٩٢٤. وحتى عام ١٩٦٦، لم تسمح أرملة رينهارت بنشر كتاب آخر من نسخ التمثيل «Regiebucher»، حيث نشر الكتاب الخاص بعرض «ماكبث» لعام ١٩١٦ ونشر الكتاب المتعلق بعرض «فاوست -١-» لعام ١٩٠٩ في عام ١٩٧١.

آرثر كاهين، المرشد المسرحي أو المستشار الأدبي لرينهارت، وصف كتاب «نسخة التمثيل» بأنه تفسير كامل ومفصل للمسرحية بلغة مدير الخشبة»، إنه نظرة خاطفة الى ورشة المخرج. قبل كتاب بريخت «الموديل» والتسجيل بواسطة الڤيديو أو الأفلام السينمائية، لم يكن هناك أي سجل أكثر كمالاً لأي عرض مسرحي. فمن خلال مثل هذه الخطة الأساسية أمكن تكوين تعليمات صريحة لكل من يساهم في المسرحية من مصمم الديكور أو الكهربائي، الممثل أو الموسيقي، كما أصبح النص ذاته أحد المكونات ضمن مفهوم كلي. بدا هذا النهج وكأنه يجعل المخرج السلطة المطلقة في المسرح، ويؤكد دوره كمبدع قائم بذاته. وقلص أيضاً دور الممثل ليصبح دور دمية يجب على كل حركة من حركاته أن تطابق الخطة الأساسية. ولكن بهذه الطريقة، كتب كاهين، خلق رينهارت من كل عرض عالماً جديداً، ولم يسمح للمسرح أن يكون خادم الأدب، وإنما «شيئاً قائماً بذاته، يخضع لقوانينه الخاصة به، أي لمساره الخاص به، a theatrum mundi.

وعلى الرغم من أنه كان قادراً تماماً على توجيه الممثل بأسلوب واقعي مثير وسريع، فان سمعة رينهارت، التي لايمكن تجاهلها، جاءت من قدرته على خلق مشاهد جماعية فخمة. ولكن حتى هنا، كان مافعله أكثر من مجرد تلوين الخشبة بالناس. فحين قُتل يوليوس قيصر في مسرحية شكسبير على مسرح (غروسيس شاوشبيلهاوس)، أخذ يترنح نازلاً الثلاثين أو الأربعين

درجة من عرشه، معرضاً للطعن مرة بعد أخرى من المتآمرين وهو يتهادى من جانب الى آخر. وحين يؤدي حديث بورشيو في مشهد المحاكمة في «تاجر البندقية» الى وقوع شايلوك في الشرك، تعمل مجموعة رينهارت على تخفيف التوتر بصرخة نشوانة. مثل هذه الحيل، سواء انسانية أو ميكانيكية، كانت دئماً وظيفية ورمزية. والحقيقة أن وراء كل مؤثر فخم في أي من عروض رينهارت يكمن ميل الى البساطة. إنه الرغبة في ابراز مؤثر مايناسب كل مشهد. لقد كتب هوفمانشتال بحرارة عن «شاعرية» الايقاع عند رينهارت والتي من خلالها كان أيضاً ينظم وقت الخشبة ليتكافأ مع استغلاله لفراغ الخشبة. بدت خشبة رينهارت وسيطاً جديداً للتعبير له «صلة خفية بتوجه الرسامين الجدد»- كان هو فمانشتال يفكر بأعمال التعبيريين- التي فيها «يقف الأشخاص شامخين في الفراغ.. وكأنهم مشحونون كهربائياً». ومثل التعبيريين، استخدم رينهارت الفنون، لا لاعادة تقديم الواقع وإنما لتقديم صورة مدهشة لطاقة وحياة وروح المسرحية التي كان يعمل فيها. ومع هذا، فالمخرجون لاشيء بدون مسرحيات يخرجونها. لذلك كان رينهارت يعود بشكل متكرر الى الأعمال الكلاسيكية. إنه لمن الصعب اغفال الاستنتاج بأنه كان أكبر من الدراما التعبيرية التي وجدها دارجة.

وباعتباره يهودي، جردته النازية في عام ١٩٣٣ من مسارح برلين، ومع نهاية عام ١٩٣٤ أصبح (رينهارت) في أمريكا، ولم يعد بعدها الى أوربا أبداً. هناك مخرجون آخرون كبار من المانيا ساهموا في خلق عظمة مسارح خاصة بهم قبل هتلر. فقد تعرضنا لجورغن فيهلينغ كمخرج مبدع لمسرحية «الجماهير والرجل». وكان غيورغ فوكس (١٨٦٨-١٩٤٩) المضاد للواقعية باحثاً نظرياً يردد أفكار آبيا وكريغ، وكتب عن المسرح كتركيب ڤاغنري للفنون في وقت مبكر يعود حتى عام ١٩٠٥ في كتابه «مسرح المستقبل». أيد فوكس رفض «محاكاة الحياة اليومية على طريقة القردة» وعودة «البراعة المسرحية»

والتجربة الطقسية الى المسرح. وبالتعاون مع مصمم الديكور فريتز إرلر (١٨٦٨-١٩٤٠) أسس مسرح (كونشتلر)، مسرح الفن، في ميونيخ عام ١٩٠٧، ومما له أهمية خاصة هو أنه حتى في هذا التاريخ المبكر، مدّ هذان الشخصان الخشبة فوق الفسحة المخصصة للأوركسترا بحيث كان بامكان الممثلين التقدم الى الصالة. وكان بالامكان رفع وخفض أجزاء من أرض خشبتهما بحيث يمكن لمستويات متعددة في التمثيل، مقابل سيكلوراما ذات ألوان متغيرة، أن تساعد على تجريد وتعميم مضمون المسرحية.

كان ليوبولد جسنر (١٨٧٨-١٩٤٥) التلميذ المباشر لرينهارت ومديراً لمسرح شتاتس في برلين بين ١٩١٩ و ١٩٢٥، ونصيراً متحمساً للتعبيرية.

كان جسنر أكثر حماساً كمعارض للواقعية وأقل كاثوليكية في ميوله، كما أنه خطف بعض الأضواء عن استاذه من خلال العديد من التجارب الاخراجية المثيرة الصريحة في رمزيتها. كان يميل الى تكوين خشبته في ثلاثة أبعاد، وتحديداً بشكل شاقولي، وبدلاً عن المناظر، استخدم المنصة والدرج القائمين مقابل السيكلوراما معتمداً على مزج أفكار آبيا عن الضوء مع حيل مايرخولد الاخراجية. لقد ارتبط اسمه بالاكثار من استخدام الدرج، فأصبح (درج المسرح) أو (درج جسنر) علامة من علامات عروضه.

في عرض جسنر لمسرحية شكسبير «ريتشارد الثالث» تحول درج مركزي ضخم ليصبح منطقة التمثيل ذاتها في المشاهد الرئيسية.

ففي مشهد تتويج ريتشارد، غطيت الدرجات بقماشة حمراء بلون الدم، ووقف الملك على الدرجة العليا بينما تجمع افراد الرعية تحته، والجميع باللباس الأحمر. وفي مشهد موته، تدحرج ريتشارد بشكل فعلي على الدرج ليموت على أيدي رجال ريتشموند الذين كانوا جميعاً يلبسون الأبيض.

في عرض جسنر لمسرحية «عطيل»، أعطت الدرجات قوة للحدث حين ظهر المغربي، في مشهد وصوله الى قبرص، على الدرجة العليا في مؤخرة الخشبة، وتعالى فوق رجاله الذين تراجعوا عند نزوله. فيما أورده

كينيث ماكغووان في «الصناعة القارية المسرحية» عن جسنر، يعبر عن يقينه بأن الدرج كان مفتاح النجاح لأي من عروضه: كان يعطي المسرحية اطارها ويكون سمتها الشكلية، ويستبعد الواقعية المشهدية، ويمنح جسنر فرصاً مناسبة لترتيب ممثليه. من خلال جهود رجال مثل رينهارت وجسنر، أصبحت الخشبة تعبيراً عن المسرحية.

* * *

٨- التعبيرية في روسيا السوفييتية
مايرخولد
«المفتش العام» ١٩٢٦

مثل معاصريهم من الألمان، شعر المخرجون الجدد الذين خرجوا من مسرح الفن بموسكو بقيود واقعية الخشبة. «الخشبة عالم من العجائب والفتنة، إنها فرح مدهش وسحر غريب» كما قال أكبر خلفاء ستانسلافسكي، ڤسيڤولود مايرخولد (١٨٧٤-١٩٤٠)، ومما له دلالة هو أن ستانسلاڤسكي ذاته، وهو أكبر الواقعيين، كان يشعر بشيء من عدم الرضا تجاه الأسلوب الذي طوره عن قناعة كاملة. لكنه أقر في سيرته الذاتية أن «المسافة بين أحلام المخرج المسرحي وتجسد هذه الأحلام هائلة». («حياتي في الفن»).

وحتى في عام ١٩٠٤، سنة عرض «بستان الكرز» كانت تعرجات مترلينك الرمزية تشد ستانسلاڤسكي اليها، ونتيجة لعرض آثار التساؤلات لـ «الأعمى» و الدخيلة» افتتح في عام ١٩٠٥ ستديو لفرقة مسرح الفن بموسكو في شارع بوڤارسكايا للتجريب في مجال الرمزية وأساليب تجريدية أخرى سماها «انطباعية».

كان هذا الاستوديو، كما كتب هو، «قادراً على تقديم الانطباعية على المسرح وايجاد شكل مشهدي جميل وتقليدي للتعبير عنها». كان ذلك هو الاستوديو الذي تخلى عنه ستانسلاڤسكي عن طيب خاطر ليصبح تحت رعاية مايرخولد، مادام قد أراد العمل بروح أكثر عصرية. ولاينبغي أن ننسى أن ستاتسلاڤسكي كان أيضاً عازماً على تقديم مسرحية اندرييڤ الرمزية «حياة الانسان»، عرض (المخمل الأسود) لعام ١٩٠٧ الذي صمم بشكل يناسب صوفية مؤلفها الكئيبة (راجع الجزء الثاني، الفصل السادس)، بل وحتى على دعوة قائد المعسكر المعادي، غوردون كريغ، الى موسكو عام ١٩٠٨ للاعداد

لعرض رمزي لمسرحية «هاملت». وعلى الرغم من أن ستانسلاڤسكي لم يتخل عن حبه للواقعية، فقد كان مستعداً لتوسيع معناها بحيث تشكل فكرة «واقعية داخلية».

أخيراً، وعلى الرغم من تاريخ من الخلافات مع مايرخولد على أسس فنية، فاجأ ستانسلاڤسكي، وقبل وفاته مباشرة عام ١٩٣٨، موسكو بدعوته له ليكون مساعده وخليفته الأخير في ستوديو الأوبرا.

انضم مايرخولد الى مسرح الفن بموسكو عام ١٨٩٨ ممثلاً لدور تريبليف في «النورس» ذاك العام، وظل يعمل كممثل واقعي أربع سنوات تحت اشراف ستانسلاڤسكي الى أن اختلف معه عام ١٩٠٢. كان مايرخولد مخلصاً لڤاغنر، وكان في البداية مفتوناً بالرمزيين، يقرأ بحماس آبيا وكريغ وفوكس. وعلى كل حال، انقلب على الاخراج الواقعي على أسس كلها خاصة به. فقد اتهم الواقعية بالاقتصار على استخدام التعبير الوجهي والصوتي للممثل، لاعلى كل جنسده بكل ماله من توضع وايماء وحركة.

كما لم يستطع المخرج الواقعي، بمثله الأعلى عن الحدث النفسي «السلبي» توضيح الشكل والايقاع الداخلي لمسرحية مامن خلال الأسلبة أبداً. لقد قدم العرض الواقعي «فضولاً انسانياً مريضاً»، وكان مؤلماً بتحليليته، منهمكاً أكثر مما ينبغي في العمل. ودائماً كان عرضة لخطر عدم رؤية المسرحية ككل. وقد أشار مايرخولد الى أن المزاج التشيخوفي الصحيح لم يأت من أصوات الصراصير، وإنما من ايقاع وغنائية كلمات تشيخوف.

والى الاستمرارية المتميزة لعروضه الثورية، أضاف مايرخولد رؤية جدية للمسرح. لقد دخل الى التعبيرية من خلال التأكيد على أن للمشاهد «الحق في أن يحلم» وأكد على «تشكيلية» (وتلك هي لفظته المحببة) التمثيل الفيزيقي، كما سعى لاجبار جمهوره على المشاركة في العرض. لقد حقق معالجة خارجية، موضوعية وتهكمية أكثر للمسرحية باستخدام الكثير من تقنيات العرض المنسية والمهملة، وتقنيات أخرى عديدة ابتكرها بنفسه.

أصبحت لفظة «أسلبة» مرتبطة بطريقته في الاخراج، أي الشكل الخارجي المعبر عن «التركيب الداخلي». في كتابه عن ماركس رينهارت، اقتطف كارتر كلمات مايرخولد كتعريف معاصر لهذه اللفظة في عام ١٩١٤.

أرى من المستحيل فصل الأفكار المتعلقة بـ«الأسلبة» عن الأفكار المتصلة بالتعميم، التقاليد والرمزية. بـ«أسلبة» فترة ما أو ظاهرة، أعني استخدام كل الوسائل لتقديم التركيب الداخلي لتلك الفترة أو الظاهرة، وهذا مايمكّن من تقديم الخصائص الكامنة في الأعمال الفنية بوضوح.

وكما كان الحال، اختار مايرخولد ألا يسلك طريق ڤاغنر في تقديم مركب من الفنون، باعتباره كان يؤمن أن الخشبة تحد من فن الرسم، وأن على الموسيقا أن تكون في المسرح دائماً تابعة للدراما. لكنه أكد أن على الممثلين والمخرج أن يكتشفوا، في كل عرض، الأسلوب والنبرة المناسبين للمسرحية التي يقدمون. كان هذا ضرورياً بشكل خاص في الدراما غير الواقعية، حيث ينبغي تحديد «الموسيقا الداخلية»، أي الايقاع الخفي للغة والحركة. كان شكل المسرحية يأتي قبل مضمونها. عندئذ فقط، يصبح بامكان الممثل نقل وتوضيح حقيقة الاحساس الداخلي للمسرحية.

إن أحد مفاتيح فهم أي عرض لمايرخولد يكمن في موقفه من جمهوره. فخلافاً لستانسلاڤسكي، لم يكن مايرخولد يريد من جمهوره أن ينسى أنه في مسرح.

كان ستانسلاڤسكي يعمل وكأن الجمهور غير موجود؛ أما مايرخولد فقد جعله مركز الحدث المسرحي. لقد استشهد بكلمات أندرييف متفقاً معه في الرأي:

«على المشاهد ألا ينسى ولو للحظة أن الممثل (يمثل) له، وعلى الممثل ألا ينسى أبداً أنه يمثل أمام جمهور، وأن تحت قدميه خشبة وحوله ديكور».

(هذه المقاطع المقتبسة ومايليها في هذا الفصل من كتاب ادوارد برون «مايرخولد على المسرح») بالنسبة لمايرخولد، كان العمل المسرحي

«الديناميكي» يعني أن يوجه الانتباه الى الجمهور، لا الى الخشبة. وقد كتب في عام ١٩٠٧:

نريد للجمهور ألا يكتفي بمجرد المراقبة، وإنما أن يشارك بعمل ابداعي مشترك؛ يُترك الممثل وحيداً، وجهاً لوجه مع المتفرج، ومن خلال احتكاك هذين العنصرين النقيين، ابداعية الممثل وخيال الجمهور، ينبعث لهب ساطع.

إن الفكرة القائمة خلف هذا التفكير مستقاة من نظرية آي. بي. باڤلوف الشهيرة عن الأفعال المنعكسة الشرطية والربط: مجموع مايطرح على الخشبة يجب أن «يشترط» استجابة مالدى المشاهد بحيث، ومهما يكن التقليد المتبع على الخشبة غير واقعي، يدرك هذا المشاهد الـ«واقع» اذا كانت الصيغة صحيحة. وفي بحثه عن صيغة، كان مايرخولد يأخذ بحرية من أي مصدر معروف: مسارح الصين واليابان، مسرح كاتاكالي الراقص في الهند وبهلوانيات الكوميديا ديلارتي، الحلبات الكلاسيكية والفرق الجوالة، مسارح عصر النهضة والعصور الوسطى، السيرك والميوزيك هول (مسرح المنوعات) مستفيداً من جميع امكانات الخشبة، ومنقباً في الماضي، لابحثاً عن صور تاريخية مطابقة للأصل، وإنما بحثاً عن أية أداة حية تزيل الحواجز بين الخشبة والجمهور.

بعد بداياتها الواقعية، تطورت مهنة مايرخولد بسرعة. ولوقت قصير في عام ١٩٠٥، عاد الى الاستوديو الأول في مسرح الفن بموسكو بناء على دعوة ستانسلافسكي. وفي ذاك الوقت، كان مايرخولد مايزال تحت تأثير سحر الرمزيين مشدوداً الى فكرة كشف «الحوار الداخلي» الدفين في دراما مترلنيك السكونية المؤسلبة. ففي عرضه لمسرحية «موت التينتاجيل» وضع مايرخولد ممثليه مقابل ستارة خلفية سوداء بسيطة حيث كانوا يتخذون وضعيات شبيهة بالتماثيل و«الايقونات» ويتكلمون بنبرات هادئة واضحة ليخلصوا المسرحية من أي توتر أو كآبة، ويعبروا بدلاً عن ذلك عن مزية

الانسجام المضبوط أو «الابتهاج الغامر». ولكن مسرحية جامدة بهذا الشكل كانت ستتناقض مع طبيعة مايرخولد، وفي حين كان يتمسك بفكرة البساطة على الخشبة، كانت الروح الأكثر حيوية في التراث القديم تأخذ بالسيطرة عليه.

في عام ١٩٠٦، دعي مايرخولد من قبل ڤيراكوميسار جفسكايا للعمل مع فرقتها في سان بطرسبرغ، ولكن وبشكل سبب لها بعض الخوف، بدأ يظهر قدرته الابداعية كمخرج. فمن أجل مسرحية مترلنيك «الأخت بياتريس» جعل الديكور قريباً جداً من مقدمة الخشبة بحيث بدت الأخوات وكأنهن جزء من صورة تزيينية نافرة، وبدت مجموعة المتسولين والآخرين الذين يتحركون معاً في حركة بطيئة كافريز* قروسطي. أما عرض «هيداغابلر» لعام ١٩٠٦ المؤسلب بشكل كبير (الذي تعرضنا له في الجزء الأول، الفصل الخامس) فقد قدم على خشبة تعمد أن تكون قليلة العمق، عرضها ٣٣ قدماً وعمقها ١٢ قدماً. لكن مايرخولد تجاهل أيضاً ارشادات إبسن المسرحية المفصلة بشكل دقيق والتي يحمل كل منها تضمينات رمزية متعددة، وفرض خطة من عنده هو.

لقد خصت كل شخصية في «هيداغابلر» بلونها الرمزي الخاص بها لينسجم مع مزاجها وطبيعتها الداخلية، تيسمان باللون الرمادي الباهت، هيدا بالأخضر وهكذا، وكان لكل منهم وضعية مميزة يعود اليها. وكشخصية مركزية، كان لهيدا أيضاً كرسي أبيض ضخم على شكل عرش كانت تنسحب اليه. يقدم باڤل يارتسيف، المدير الأدبي لهذا المسرح والمخرج المساعد في هذا العرض، انطباعاً عن هذا العرض المؤسلب من خلال هذا الوصف للمشهد الأول بين لوڤبرغ وهيدا:

خلال المشهد بكامله، يجلسان جنباً الى جنب، متوترين وساكنين، ينظران للأمام بشكل مستقيم. كلماتهما الهادئة المقلقة للبال تصدر بشكل

*افريز: حاشية ذات تطاريز على شكل مستطيل ممدود على حائط أو حول غرفة.

ايقاعي من شفاههما التي تبدو جافة وباردة. . . لم يحصل مرة واحدة، طيلة هذا المشهد الطويل بكامله، أن غيرا اتجاه نظرتهما أو وضعيتهما. فقط عند السطر «إذن أنت أيضاً متعطش للحياة» يقوم لوفبرغ بحركة مفاجئة نحو هيدا، وعند هذه النقطة، يصل المشهد الى خاتمة مفاجئة.

من وجهة واقعية، ليس مفهوماً أن تؤدي هيدا ولوفبرغ المشهد بهذه الطريقة، أي أن يتحادث شخصان حقيقيان أحياء بهذا الشكل. يسمع المشاهد هذه السطور وكأنها موجهة اليه مباشرة؛ أمامه وطيلة الوقت يشاهد وجهي هيدا ولوفبرغ، يراقب أدنى تغير في التعبير؛ خلف الحوار الرتيب يحس بالحوار الداخلي المستور بين التوجسات والانفعالات التي لايمكن التعبير عنها بالكلمات وحدها.

ولكن حتى هذا العرض كان انتقالياً. فحالما شعر مايرخولد بقيود المسرح القائم على الوهم تتهاوى، أصبحت امكانات التجريب لانهائية. لقد كان عرضه لمسرحية ڤديكند «يقظة الربيع» عام ١٩٠٧ مغامرة في مجال العرض المتعدد المناظر، مع وجود جميع ديكورات المسرحية على الخشبة في آن واحد، وبقعة ضوء بسيطة تبرز الممثلين حسب الطلب. بهذه الطريقة جزأ مايرخولد الحدث بينما كان يوحد المسرحية.

بدءاً من عام ١٩٠٨، أمضى ثلاث سنوات يخرج لمسارح امبريال في سان بطرسبرغ، أوبرا الكسندرينسكي ومارياسكي، ومرة أخرى كان يشن هجمات واسعة ضد ماسماه المسرح البورجوازي للواقعية المزيفة، كان العرض البارز خلال هذه المرحلة هو مسرحية موليير «دون جوان» على مسرح الكسندرينسكي عام ١٩١٠. لقد تألق هذا العرض من خلال موسيقا لولي، وزيِّن بشكل فاخر على يد الكسندر غولوڤين بالثريات البراقة والأزياء المزخرفة لڤرساي المبتهجة. ولكن التأكيد الحقيقي كان على التمثيل، الأداة الحقيقية الناقلة للمسرحية. ولكي يتأكد من أن كل وضعية، ايماءة وتعبير سوف يُرى، حصر مايرخولد الحدث في الخشبة الأمامية التي بناها على

منصة، ومثل الممثلون على حافتها بالضبط - كان مقتنعاً أن هذه هي الطريقة التي استخدمت في العرض الأصلي على مسرح القصر الملكي. لقد مثلوا تحت أضواء ساطعة، بدون ستائر، مع ابقاء أنوار الصالة مضاءة، وقيام عمال المسرح بتغيير الأثاث على مرأى من الجميع. لقد عمل الممثلون بشكل أساسي دون الاستفادة من الايهام. بهذه الطريقة، بدا مايرخولد وكأنه يكشف مقدم الخشبة وينقل المسرحية الى داخل الصالة، وبهذا الشكل يجعل الممثل يمثل لجمهوره ويحطم آخر أثر باقٍ لـ «الجدار الرابع» السيء السمعة الذي عرفت به الواقعية. لقد أصبح المسرح قاعة رقص كبيرة، وصار المشاهدون قادرين، كما قيل، «على استنشاق هواء عهد جديد».

تلك هي الفترة التي كان فيها مايرخولد يدرس الخشبة الاليزابيثية التي استخدمها شكسبير، ويعتبر عرض مسرحية موليير دليلاً أكيداً على أن مايرخولد كان في طليعة أولئك الذين أعادوا اكتشاف العرض المسرحي المفتوح في القرن العشرين. وقد أوجز هانتلي كارتر المسألة كمايلي: «ستانسلافسكي قال للممثل بأنه يجب أن ينسى أنه على الخشبة. تاييروف قال له بأنه يجب ألا يتذكر أي شيء آخر. مايرخولد قال له بأن عليه أن يتذكر أنه واحد من المتفرجين».

ومع ذلك خلال هذه الفترة بالذات، كان مايرخولد يقدم على المسرح تجارب أكثر راديكالية في «مسرح العروض المسلية» الخاص به، وهو مسرح سكازكا سابقاً في سان بطرسبرغ. ونظراً لاعتبار ذلك مخالفة للعقد، طلب مدير مسارح امبريال منه استخدام اسم مستعار، وهكذا في حوالي عام ١٩١٠، عمل مايرخولد أيضاً تحت اسم لطيف هو «الدكتور دابر توتو» على اسم احدى شخصيات إي. ت. أ. هوفمان. لقد كان دابر توتو قريناً حقيقياً، قريناً لايعرف حدوداً في الاستخدام الغريب للمسرح.

منحت الثورة الروسية مايرخولد في عام ١٩١٧ فرصة فريدة كي يضع كثيراً من أفكاره المتزايدة قيد الممارسة، باعتبار هذا الحدث قد قضى على تقاليد

الذوق المسرحي والأعراف مثل العديد من المؤسسات الروسية الأخرى. لقد منح سلطة تأسيس مسرح جديد لمجتمع جديد، وفي عام ١٩٢٠ حول (زون اوبريتا) في شارع سادوڤايا- تريو مفالنايا لاستخداماته الخاصة. يعلق ادوارد برون على العرض الأول فيقول: كانت «القاعة المهملة، غير المدفأة بدهانها المتقشر ومقاعدها المكسرة أشبه ماتكون بقاعة اجتماعات؛ كان هذا مناسباً بشكل اجمالي لأن مايرخولد تصور العرض على شكل اجتماع سياسي».

كان الممثلون مزروعين بين الجمهور كي يرفعوا أصواتهم وكأنهم في اجتماع عام، وكانت مشاركة الجمهور الكاملة هي الهدف. لقد انهمك مايرخولد في العمل على كشف أسرار تقنيات مسرحية جديدة بالحماس ذاته الذي كان لدى تلميذه سيرجي ايزنشتاين، مخرج السينما الكبير، والذي كرسه للمونتاج السينمائي في العشرينات من هذا القرن. لقد كان هذا المسرح الثوري هو الذي، بعد تسميات عديدة، أصبح في النهاية عام ١٩٢٦ مسرح ڤيسفولود مايرخولد التابع للدولة.

وكان هذا هو أيضاً الوقت الذي استطاع فيه مايرخولد من خلال الممارسة انجاز ماسماه «البيوميكانيكا» في التمثيل، وبحماس كيَّف نظريته مع الفلسفة الماركسية السوڤييتية. ففي محاضرة له عام ١٩٢٢ قال فعلياً مايلي:

سيعتبر عمل الممثل في المجتمع الصناعي أداة انتاج حيوية من أجل التنظيم المناسب لعمل كل مواطن في ذاك المجتمع... ومن الهام جداً بالقدر ذاته اكتشاف تلك الحركات الموجودة في العمل والتي تسهل الوصول الى أقصى استفادة من وقت العمل... ومادامت مهمة الممثل هي تحقيق هدف محدد، يجب أن تكون أدوات التعبير لديه مقتصدة كي يتأكد أن دقة الحركة سوف تيسر الوصول الى أسرع انجاز ممكن لهذا الهدف ولذلك كان مايرخولد يحدد لممثليه تمارين يومية في الحركة (الديناميكية). وكان على الممثل أن يتعلم ممارسة أقصى درجة من السيطرة على جسده، الذي يجب أن يكون رياضياً

وبهلوانياً، دقيقاً وسريعاً. وعلى سيطرته الجسدية أن تمتد أيضاً الى الفراغ المحيط به، الى الديكور وقطع الأثاث، مثلما تمتد الى الممثلين الآخرين.

كانت البيوميكانيكيا تتضمن العمل في ثلاث مراحل:

١- التحضير لعمل ما

٢- حالة الجسم والعقل لحظة العمل و

٣- ردة الفعل على مايتبع.

يجب على الممثل أن يكوّن استجابات حادة ويكون متناسقاً كلياً. ويجب أن يبقي أفكاره دائماً تحت السيطرة، ويكون جاهزاً للقفز الى مشهد مادون تحضير انفعالي.

وهكذا حين يهجم عطيل بغضب على ديزدمونه في سورة الغضب الواضحة، عليه في الوقت ذاته أن يضبط أفعاله بشكل كامل. وباعتراض مباشر على نظرية ستانسلافسكي، أكد مايرخولد أيضاً، من حيث المبدأ، أن وضعية الممثل تحدد انفعالاته وتعابيره الصوتية، وليس العكس- حين تكون خائفاً، تركض، وبعد الركض فقط تعبر عن خوفك باصدار الأصوات.

بهذا الشكل انطلقت نظرية مايرخولد عن «ماقبل التمثيل» التي تقتضي وقفات طويلة بين سطور الممثل الواحد. وهذه الوقفات يجب القيام بها مع ايماءة مرتجلة مصممة كي تظهر تغير تفكيره، وتهيء المشاهد لماسيلي. لم يكن ماقبل التمثيل مختلفاً عن الحياة، تماماً مثلما يوميء المرء قبل الكلام، وقد حدَّد مايرخولد مثلاً على ذلك الممثل لينسكي في دور بنديك وهو يستمع خلسة لأصدقائه في مسرحية شكسبير «ضجة بلاطحين».

لفترة طويلة يقف محدقاً الى الجمهور ووجهه متجمد حيرة. عندئذ، فجأة تتحرك شفتاه... ومن تحت الحاجبين، وبشكل يكاد لايدرك وتدريجي، تأخذ ابتسامة سعيدة منتصرة بالتسلل؛ الممثل لم ينطق أية كلمة، لكن يمكن أن ترى موجة الفرح الغامر تجيش في داخل بنديك... والآن كامل جسده يتعرض لهزة كاملة من الرعشة الغريبة وتهدر الصالة بالتصفيق،

مع أن الممثل لم يقل كلمة واحدة بعد. ومع هذا التكنيك كان هناك تكنيك آخر هو «السوسيو ميكانيكا» الذي بموجبه كان الممثل يكشف القناع الاجتماعي والموقف النفسي للشخصية من خلال ايقاع كلامه وحركته وايماءاته.

وبشكل مطابق لهذا التطور في التمثيل، أوجد مايرخولد الديكور التركيبي. لقد أخذت هذه اللفظة من فن النحت التجريدي ذي السطوح والكتل المتداخلة، وهذه الممارسة أدت الى اعداد الخشبة بترتيب منصات ومصاطب، سلالم وممرات ضيقة، أرجوحات بهلوانية وعجلات. كانت هذه الأشياء تؤمن مناطق تمثيل المسرحية، وتبنى كديكور دائم، لكنه «متحرك»- بشكل جوهري «ماكنة من أجل التمثيل».

كانت هذه أيضاً طريقة لتبسيط حاجات الممثلين، وجعلها مناسبة لأسلوب التمثيل الجديد، الذي احتاج بهلوانيوه لمعدات آلية لتأمين أقصى درجة من السرعة والتأثير.

ومثل بريخت فيما بعد، حرص مايرخولد أن تكون جميع معدات الخشبة والاضاءة مرئية بشكل كامل من قبل الجمهور حتى أنه وضعها في الصالة ذاتها؛ لم تكن تخبأ خلف عقد فتحة المنصة لخلق الوهم.

ومع ذلك يصعب الوقوف في وجه الايحاء القائم خلف عري الديكور التركيبي، وهو أن مجمل الأمر قد يكون ببساطة لغرض مالي- لم يكلف عرض «الزوج المخدوع الشهم» أكثر من مائتي روبلاً.

كان من المتوقع أن يتجه مايرخولد الثوري في هذه الفترة الى التعبيرية الألمانية بهجومها العنيف على الرأسمالية الصناعية كأفضل مادة لتجاربه التركيبية. وبالفعل أخرج مسرحيتي تولر «محطمو الآلة» عام ١٩٢٢ و«الجماهير والرجل» عام ١٩٢٣. لكن مثالية «الانسان الجديد» غير الواقعية في التعبيرية الألمانية لم تتضمن إلا اثارة بسيطة لأولئك الذين خاضوا ثورة دموية فعلية، ولذلك اتجه مايرخولد وجهة أخرى.

كانت تجربته الكبرى في التركيبية هي عرض ١٩٢٢ لمسرحية «الزوج

المخدوع الشهم» للتعبيري البلجيكي وكاتب الهزليات فرناندكروملينك (عرضت لأول مرة في باريس من قبل لونييه- بو عام ١٩٢٠). أخرجها مايرخولد على مسرح الممثل ومثلها طلاب ورشته المسرحية.

مذكراً بمسلمة الممثل الفرنسي مونيه سولي «أي نص ليس إلا حجة»، كان مايرخولد هرطقياً حين يتعلق الأمر بقتل عمل مؤلف ما. وهكذا أصبحت مسرحية «الزوج المخدوع الشهم» الحجة في معالجته لقصة كروملينك البسيطة عن الطحان برونو، الرجل الغيور جداً تجاه زوجته التي يفرض عليها أن تنام مع جميع رجال القرية كي يكشف عشيقها.

ولكي يهيء الخلفية التي صممها مع ليوبوف بوبوڤا، عمل مايرخولد على تجريد الخشبة من ستائرها وحدودها ومن كل صورة أو ديكور الى أن وصل تماماً الى لبنات الجدار الخلفي البشعة، كان على الممثل أن يبدو وكأنه عار على الخشبة «مبتدئاً كل شيء من جديد... وكأنه في اليوم الأول من بدء الخليقة». بعدئذ بنى مايرخولد على أرض الخشبة بناءً غير عادي مكوناً من اطارين هيكليين طويلين، يربطهما ببعض بواسطة لوح طويل ينتهي بدرجات تنزل الى أرض الخشبة. وخلفه رتبت مراوح مطحنة هوائية ضخمة وعجلة كبيرة باللونين الأحمر والأزرق، وعليها الأحرف CR-MM-L-NCK مطبوعة باللون الأبيض لجعل دورانها ملحوظاً أكثر. كانت العجلة تدور مصدرة جلبة كبيرة كلما عصفت الغيرة ببرونو. يمكن جعل الفراغ المخصص للتمثيل تحت الطاحونة فناء أو غرفة طعام أو مكتب حسب الحاجة. كانت جميع الشخصيات ترتدي ملابس موحدة هي الوزرات* الزرقاء، وكان التأكيد كله على التمثيل والممثلين الذين مثلوا على طريقة مهرجي الكوميديا ديلارتي وبهلوانيي السيرك، غارقين بالحيل البارعة والايماءات والوقفات الغرائبية. يستشهد برون بوصف بوريس البرس لشخصية برونو التي مثلها ايغور الينسكي.

الوزِرة: ثوب فضفاض يرتدي فوق الملابس العادية لوقايتها من الاتساخ.

برونو . . . جلس أمام الجمهور، وجهه شاحب وساكن، وبنبرة لاتتغير، أسلوب خطابي رتيب، وايماءات متماثلة كاسحة كان يصدر منولوجاته الفخمة الطنانة .

ولكن في الوقت ذاته، كان برونو هذا موضع سخرية من الممثل الذي كان يؤدي حركات بهلوانية بارعة في أكثر لحظات توقد كلماته بالعاطفة وهو يتجشأ، ويقلب عينيه بشكل ساخر متحملاً أكبر معاناة درامية .

ولما كان هذا الأسلوب قد أحيا أسلوب الكوميديين الايطاليين في القرن السابع عشر، فقد جعل مايرخولد هذا العرض احياءً للذكرى المئوية الثالثة لموليير . كانت طريقته الاخراجية مناقضة تماماً لطريقة رينهارت: لم يكن هناك فترة طويلة للتكون الذهني ولانسخة التمثيل المفصلة . كان مايرخولد مخرج الارتجالات الالهامية والمستعد لتغيير رأيه في أية لحظة .

وبالاجماع، كان أعظم عرض قدمه في عام ١٩٢٦ وهو مسرحية «المفتش العام» لغوغول (كتبت عام ١٨٣٦) . كان مايرخولد متلهفاً لايجاد مسرحيات تناسب الجمالية السوفييتية، مسرحيات منتقاة بقصد بث الوعي السياسي في جمهورها، وقد بدا عالم غوغول الصغير المكون من طبقة الموظفين المحليين غير مختلف عن سان بطرسبرغ، وهكذا قرر ترقية الموظفين في المسرحية وزيادة عدد المستخدمين وبالمساعدة الاضافية لتقنيات تؤدي الى مشاركة الجمهور، أصبحت «المفتش العام» هجاءً جريئاً للبيروقراطية الجديدة، «اذ جمعت كل ماهو سيء في روسيا في كومة واحدة» . لقد قيل عن هذا العرض بأنه الأروع في تاريخ المسرح الروسي، ويعتقد أنه استدعى قدراً من النقد يفوق ماحظي به أي عرض في تاريخ المسرح ذاته .

على الرغم من معانيه السياسية، عمل مايرخولد بمعنى من المعاني على تحويل رائعة غوغول الكوميدية- حول ذاك الموظف الصغير الذي اعتُقد خطأ أنه موظف كبير- الى شيء قريب من المسرحية الشعرية . ومثل سترندبيرغ، فكر مايرخولد بصيغة موسيقية، وقد جاء عرضه، المكون من خمسة عشر

مشهداً، على نمط السوناته. لقد كان مهتماً بالنبرة ووتيرة الأداء، وكانت جميع الكلمات والحركات خاضعة لايقاع مسيطر. بعض المشاهد عولجت بشكل كورسي، بقيام احدى الشخصيات بترنيم بعض السطور مصحوبة باستجابات متكررة من المجموعة. يروي ايمانويل كابلان كيف أجيد استخدام كلمة مفتش في المشهد الافتتاحي:

فجأة، وكأنه بناء على أمر، وباشارة من عصا قائد الفرقة الموسيقية، يتحرك الجميع باهتياج، المزامير تقفز عن الشفاه، القبضات تنقبض والرؤوس تدور. يبدو آخر مقطع من كلمة «revizor» وكأنه يقرص الجميع. والآن تُهسهس هذه الكلمة همساً: بعضهم يهمس الكلمة كاملة، والآخرون يكتفون بالأحرف الساكنة منها فقط، وأحياناً يكتفى بالـ(r) الملفوظة بنعومة. وتقسم كلمة (revizor) بشكل موسيقي وبكل شكل ممكن من التنغيم. فريق الموظفين الذين اجفلوا فجأة يفقدون السيطرة على أنفسهم ويختفون مثل صرخة. الجميع يتجمدون ويقعون صامتين، ينهض الضمير الآثم مذعوراً، وعندئذ يخفي رأسه المسموم ثانية مثل أفعى تتمدد ساكنة محتفظة بسمها القاتل.

وحين تقرأ الرسالة في نهاية المسرحية، وهذا مايوضح الخطأ المضحك الذي وقع، ويسمع هذا الكورس مرة أخرى. في كتابه عن مايرخولد، يحدثنا الناقد الكسي الكسندروفيتش غفوزديف كيف أصبح الضيوف والموظفون الصغار عصبيي المزاج، وأصدروا أصواتاً، وضحكوا وحدقوا بخبث، ثم ابتهجوا وأصدروا أصواتاً كالدجاج. عندئذ هدأت المجموعة لبعض الوقت قبل اندلاع الصراخ والضجة مرة أخرى وبشكل أقوى من ذي قبل. لقد قارن غفوزديف هذا الاستخدام للكورس بالتوزيع الموسيقي للأدوات الموسيقية في أوركسترا سيمفونية كبيرة.

لقد عولجت الخلفية في هذه المسرحية بحرية نسبية في التصرف. غلفت الخشبة بنصف دائرة من حواجز من خشب الكابلي (الماهغوني) الفاخر

مصقولة بشكل جعلها لامعة. وقد احتوت الحواجز ثلاثة عشر باباً مزدوجاً على شكل سلسلة، ومن حين لآخر كانت الحواجز المتوسطة تفتح لتسهيل دفع خشبة على شكل عربة مزودة بديكور معد مسبقاً للأمام أو سحبها للخلف. كان الديكور مزداناً بالثريات الفخمة، وكان تصميم الملابس والأدوات الصغيرة ينم عن شيء من الترف. لكن الأثاث كان غير طبيعي بدقته المرهفة: أريكة منقوشة من طراز ريكاميه أكثر اثارة، وخزانة ثياب منتفخة بشكل يدفع للاستياء أكثر من الأشياء الحقيقية، وذلك لتتناسب مع وضعيات الشخصيات الغرائبية. لقد استخدمت الخشبة بكاملها- وأكثر من ذلك: في مشهد الحانة تم التعبير عن أهمية خبر دوبشنسكي عن وصول المفتش بجعل دوبشنسكي يتعثر بشكل متهور نازلاً الدرج ليختفي مباشرة عن النظر في فسحة الأوركسترا. وفي نهاية المسرحية امتدت الرقصة الختامية الى الصالة.

كانت الشخصيات فاخرة الملابس وكأنها في الأوبرا بوف*. وحسب ميخائيل كورنيڤو مساعد مايرخولد، كان المحافظ المختال «يرتدي قاووقاً ومعطفاً فضفاضاً ليبدو كضابط كبير مهيب المظهر من الحملة المجيدة ضد نابليون». وقد تغيرت زوجته الرعناء آنا أندرييڤا من امرأة ريفية لعوب الى «سيدة مجتمع بشعر أسود لماع معقود للوراء، وكتفين مرمريين لامعين يبرزان من الحرير الفاخر الذي كان يلف جسمها المثير للشهوة». قدمت هذه الشخصيات بشكل أساسي كما كانت ترى ذواتها. لقد أعطي خليستاكوف الكاتب المعوز الذي كان سبب كل المشكلة بديلاً ذا نظرة حزينة، إنه الضابط الذي ساعد هذا الموظف الصغير في التحول الى شخصية المدلّس المخادع. وقد انضم أيضاً الى خليستاكوف في الرقص مع آنا وابنتها ماريا، إنه الحضور الساحر للبديل الذي يشير مسرحياً الى أية فكرة دخلت عقل خليستاكوف. وحتى بالنسبة للشخصيات الصامتة، كان مايرخولد يبتكر عملاً وإيماءً، كما

---

* اوبرا خفيفية مضحكة فرنسية كانت في القرن التاسع عشر.

تشير احدى المخطوطات غير العادية عن بعض التدريبات. وهكذا كان مطلوباً من الطبيب الذي يشرف على معالجة المحافظ أن يتكلم بلا توقف بالالمانية، وأن يتابع الكلام وهو يحرك كأس الدواء. ومن حين لآخر يناول المحافظ ملعقة دواء ويدور حول السرير، ويضرب صدره، ويضع لزقة خردل على قدميه، ويحض الجميع على الهدوء- كل هذا دون أن تفهم كلمة واحدة، ودون فهم كلمة واحدة قيلت له.

لقد بلغ كل مشهد درجة من الأسلبة لم يسبق لها مثيل قط. ففي مشهد (الموكب)، «سار خليستاكوف النشوان بمعطف فضفاض مساراً متعرجاً على طول الدرابزين مع جوقة من المتزلفين من وجهاء البلدة الذين كانوا يجارونه في كل حركة». وحين استغرقت آنا في ذكرياتها عن عشيقها كابتن الخياله، ظهرت فجأة من خلف الأثاث سلسلة من الضباط الذين أضناهم الحب، وفي يد كل منهم باقة زهر، وبطريقة متصنعة انتحر الجميع. في مشهد «الرشوة» استرخى الموظف الصغير المخمور وقد غلب عليه النعاس في أريكة وسط الخشبة، بينما ظهرت وجوه الموظفين الشبيهة بوجوه الجرذان في كل ممر، وكلهم يعرضون رزماً من النقود في آن واحد. دس خليستاكوف النقود في جيبه «بحركة آلية كدمية ميكانيكية»، لقد بدت الحادثة بكاملها وكأنها حلمه وهو منتشٍ.

في بداية كل مشهد كان الممثلون يتجمدون، وبعدئذ يأخذون فجأة بالكلام والحركة وكأنهم دمى. وفي النهاية، بعد الرقصة الغريبة عبر الصالة، كان هناك لوحة حية نهائية ثم اطفاء كامل للأنوار لبضع لحظات، وحين استعيدت الاضاءة مرة ثانية كان الممثلون الحقيقيون قد استبدلوا بدمى عارية، مثبتة في وقفات مطابقة لوقفات الممثلين الذين شوهدوا قبل لحظات، وكأن المطلوب هو الايحاء بأن مثل هؤلاء البشر سيبقون ضحايا قدرهم الغاشم والى الأبد.

سمى مايرخولد مثل هذه الارتجالات المتكلفة (ألعابه المسرحية). وهي

تعود بأصلها الى الكوميديا ديلارتي والى موليير، وقد كانت مميزة لجميع عروض مايرخولد الأخيرة. وكأن المقصود هو الاعتراف بحقها في أن تعيش، كان يصنف نفسه في البرنامج على أنه «مؤلف العرض المسرحي». وحين قدم في عام ١٩٣٥ أمسية من «الفودفيل» ذات الفصل الواحد لتشيخوف مكونة من «اليوبيل»، «الدب» و«الاقتراح»، وجد مالايقل عن ثلاث وثلاثين حالة اغماء لشخصية ما، يصبح فيها شاحباً، يقبض على صدره أو يطلب الماء، وكلها ايماءات خاصة بأسلوب تشيخوف الأكثر تهريجاً. هكذا عمل مايرخولد على جعل الاغماء هو الفكرة المهيمنة في عرضه، وسمى العرض «٣٣ اغماءة» لقد بالغ في كل جزء من العمل الى درجة الاضحاك وقدمه مصحوباً بالموسيقى المناسبة، حتى وإن كان هذا، الى حد ما، على حساب جودة الكل.

أصيبت صحافة الواقعية الاشتراكية بالذعر جراء معالجة مايرخولد لـ «المفتش العام». ومنذ ذلك الوقت، اتهم بأنه رجعي، بل صوفي معاد للاشتراكية. وبعدئذ صارت الكلمة التي تطلق على الفنانين الذين لم ينسجموا مع جمالية الواقعية الاشتراكية هي «شكلي» وهي ماصار يطلق على «محبي الجمال» الذين اختاروا «الابتعاد عن الحياة الواقعية». وكان من نتيجة هجوم البراڤدا على «الحمام العمومي» لماياكوڤسكي ١٩٣٠ كعمل اصلاحي أن انتحر هذا الشاعر. وقد جاء الموقف الرسمي للدولة من «الشكلية» في كلمة جدانوف لعام ١٩٣٦. وهكذا وجد مايرخولد عمله موضع احتقار، وفي عام ١٩٣٨ اغلق مسرحه. في ١٩٣٩، أعلن رفضه للواقعية الاستراكية فاعتقل بعد ذلك مباشرة. وفي العام ذاته قتلت زوجته، كما اعتقد أن مايرخولد ذاته قد قتل في السجن عام ١٩٤٠. ولحسن الحظ انقذت سمعة مايرخولد في فترة التحرر الثقافي إثر موت ستالين عام ١٩٥٣، فنشرت كتاباته في مجلدين عام ١٩٦٨. وهي تتضمن بعض أهم الوثائق عن مسرح القرن العشرين.

٩- التعبيرية في روسيا السوفييتية: كتاب ومخرجون

«حياة الانسان» ١٩٠٧ «توراندوت» ١٩٢٢

لم يكن ستانسلافسكي ومايرخولد وحيدين في السنوات السابقة أو اللاحقة مباشرة للثورة في روسيا. والآن يبدو الربع الأول من القرن العشرين على أنه أغنى فترة في تاريخ المسرح الروسي.

اشترك مؤلفان مسرحيان روسيان في قيادة الهجوم على الواقعية، حتى وإن كانا، الى حد ما، قد مزجابشكل غير محدد كلا الأسلوبين الرمزي والتعبيري اللذين وجداهما شائعين في الغرب. لقد اختار ليونيد أندريف (١٨٧-١٩١٩)، الذي ورد ذكره في الجزء الثاني أيضاً، طريقة مترلينك التشاؤمية في تقريع الذات. لقد بدأ كتابة المسرحيات في عام ١٩٠٥ بعدما أثبت نجاحه ككاتب قصة، وفي ١٩١٦ كان قد كتب عشرين مسرحية طويلة وثمان من ذوات الفصل الواحد.

كتب «حيان الانسان» خلال اثني عشر يوماً عام ١٩٠٦، ومع أنها لم تكن تنسجم مع خط مسرح الفن بموسكو، حاول ستانسلافسكي اخراجها بأسلوب تعبيري في عام ١٩٠٧. إنها مسرحية أخلاقية حديثة يتم فيها تعقب الانسان خلال خمس مراحل من حياته منذ الولادة وحتى الموت. واندريف يكتب عن هذه المراحل، لاكـ«فصول» وإنما كـ«صور»- على طريقة كليشيهات ديورَرْ Durer الخشبية. وكما في نموذجها الأصلي القروسطي، ليس للشخصيات سمات فردية، وإنما تحمل أسماء تحدد جنسها مثل (المرأة العجوز)، (الشاب) وهكذا. في شخصية (شخص ما بالرمادي) المخيفة، يكون الانسان مطارداً في كل خطوة يقوم بها من قبل قدره، وفي الأخير يموت

في الظلمة على أصوات أوركسترا حديثة حادة ومتنافرة النغمات ومما يثير الاهتمام أن مايرخولد عرض هذه المسرحية في سان بطرسبرغ في ذاك العام بالذات. كان توجهه أكثر تشدداً، استخدم خشبة عارية ومكياج شخصيات غرائبي مبالغ فيه. لقد أعطى مايرخولد أهمية أكبر لشخصية (شخص ما بالرمادي) الذي وقف بوجه خالٍ من أي تعبير في احدى زوايا الخشبة طيلة العرض وهو يحمل شمعة تحترق بشكل مشؤوم تتناقص قليلاً مع كل مشهد. وبدلاً من أن يمثلوا بهاء وبهرجة الحياة البرجوازية على الأرض، كان على الراقصين في الحفلة بالمشهد الثالث، كورس (الأعداء) و(الأصدقاء)، أن يتحركوا كأشخاص آليين مضبوطين على وجوههم تعابير كئيبة وهم يرقصون على أنغام موسيقا متنافرة الأنغام يعزفها ثلاثة موسيقيين منهكين. وإجمالاً، هي معالجة أكثر تشاؤماً وأكثر تعبيرية في مظهرها. في عام ١٩٠٨، حين أعاد أندرييف كتابة المشهد الأخير، مشهد موت الرجل سكراناً في الحانة، غير كورس السكارى الى كورس من الورثة الجشعين لكي يكون صدى لكورس المشهد الأول المكون من الأقارب الذين كانوا حاضرين عند الولادة. وباعتبارها، من وجوه عديدة، مسرحية تحمل بذور تطورات لاحقة، فان «حياة الانسان» تعرضت لتحدي بعض أعضاء المائة السود اللاسامية الذين كانوا المسؤولين عن قتل اليهود في يوم الفصح عام ١٩٠٣، ونتيجة لذلك حظرت هذه المسرحية في أوديسا وأماكن أخرى حيث خشيت السلطات وقوع اضطرابات مدنية.

كان نيكولاي اڤرينوف (١٨٧٩-١٩٥٥)، أحد منظري الحركة الجديدة المشهورين، كاتباً غزير الانتاج، متعدد المواهب، ممثلاً ومخرجاً ومؤلفاً مسرحياً وموسيقياً. لقد خلف مايرخولد في ادارة مسرح كوميسار جيڤسكايا عام ١٩٠٨، وهكذا كان قادراً على ممارسة تأثير أكبر من تأثير أندرييف على الممارسة المسرحية. وكان واحداً من القلائل الذين كانوا مستعدين لمهاجمة الواقعية التشيخوفية مباشرة، وفي كتابه «المسرح في الحياة»

(المكون من ثلاث مجلدات من مقالات «المسرح للمرء ذاته» التي كان قد نشرها بين ١٩١٥ و١٩١٧) قدم نقداً ساخراً لعمل مسرح الفن بموسكو. لو كان ستانسلافسكي منطقياً في تقديمه نسخة مطابقة للحياة في عرضه لمسرحية تشيخوف «الأخوات الثلاث»، كما قال (أفرينوف)، لكان استأجر بيتاً صغيراً في احدى ضواحي موسكو، وكان على الجمهور أن يأتي بحجة أنه يبحث عن شقق سكنية، وعندئذ ينظرون من ثقب المفتاح أو الباب الموارب، فيزورون هذا البيت في الصباح والظهر والمساء «وحتى في الليل حيث تود لو تراه يحترق».

كانت النظرية التي يعتمد عليها تفكير أڤرينوف صريحة، وسابقة بشكل من الأشكال للنظرية التعبيرية. مادمنا في الحياة وباستمرار «نلعب دوراً» كأطفال وبالغين- بالملابس التي نرتدي وبالطقوس القليلة التي نمارس- فان على الحياة في المسرح أن «تُمسرح» بقوة، ويجب ألا يسمح للجمهور بأن ينسى أين هو. إن مونودراما أڤرينوڤ «مسرح الروح» ١٩١٢ تمسرح نظريته جزئياً. ففي هذه المسرحية تظهر الشخصية ذاتها، (الانسان) في ثلاثة أدوار مختلفة، وكل منها يمثل جانباً من شخصيته الكليه: العقلاني، العاطفي والروحي. وتبعاً لذلك، حين تظهر (المرأة) على المسرح، تبدو أيضاً بشكل مختلف مع كل من الشخصيات الثانوية. لقد تمسك أڤرينوڤ، المتجدد دائماً، بالنظرية القائلة بأن على المسرحية أن تقدم «الذات الباطنية» لمؤلفها بطريقة تبدو الشخصيات فيها على أنها «أناه» الى الـ«الأنا الآخر» للمتفرج. لقد تبنى أڤرينوڤ هذا الموقف البيرانديللي في التأليف المسرحي في مسرحيته «الشيء الرئيسي» ١٩١٩ التي تؤكد أن الكائن البشري يحتاج الى وهم السعادة وتبين كيف يمكن تلبية هذه الحاجة فعلياً عن طريق الوهم المسرحي.

كان واضحاً أن أڤرينوڤ ليس بالكاتب المناسب للمضي بعيداً في عصر الواقعية الاشتراكية السوڤييتية، لذلك هاجر في عام ١٩٢٥. لقد كانت تشاؤميته الاستبطانية بنفس شدة تشاؤمية أندرييڤ، إلا أن اللهجة المسرحية الساخرة بحدة

التي استخدمها اعتمدت بوضوح أكبر على التطورات التعبيرية. وكل منها آثار اعجاباً حماسياً في زمنه، وكلاهما الآن في عداد المنسيين.

كان الكسندر تايروف (١٨٨٥-١٩٥٠) المخرج الذي تأثر مباشرة بمايرخولد، والذي اختلف مع مسرح الفن بموسكو في عام ١٩١٤ وأسس مع زوجته، أليس كونِن، مسرح كاميرني (مسرح الحجرة). «وشيئاً فشيئاً تحول هذا المسرح الى مختبر تجريبي في بحوث علم نفس الأمراض (البحوث السيكوباتية)»، لقد طرح وشرع في تكوين «مسرح بلاقيود» تدخل فيه جميع الفنون في تركيب واحد. تضمنت رؤيته خشبة مأهولة براقصي الباليه، ممثلي الايماء، مهرجي مسرح المنوعات، ممثلي السيرك ومغنيي الأوبرا. كانت عروضه تقوم شكلياً على نمط من الحركة المؤسلبة والكلام المنغم- حتى أنه تحدث عن ممثليه كـ «أدوات موسيقية».

كان يؤمن أن على الممثلين، مثل الراقصين، أن يبدأوا تدريبهم في سن السابعة من العمر، وأن تتضمن تمارينهم الحركات البهلوانية والمبارزة والتناظر الايقاعي. ولتصميم الديكورات، اعتمد على أفكار آبيا عن الضوء والفراغ، اضافة لاعتماده على المستويات التركيبية والمصاطب والأدراج التي عرف بها مايرخولد. وخلافاً لمايرخولد، على كل حال، آمن تايروف بأنه يجب اعطاء الممثل حرية أكبر ليرتجل أداءه الخاص، كما حاول الحفاظ على ذلك النوع من التركيز الانفعالي المرتبط باخراج ستانسلافسكي. شملت أشهر عروضه مسرحية راسين «فيدر» و«سالومي» لوايلد كأوبرا، وعرضاً لـ «النورس» قدمه الممثلون بملابس سوداء كلياً على ستائر سوداء بشكل كامل. وهذا ماكان يصعب تسميته مسرحاً للشعب، ولذلك سرعان ماواجه تايروف مشاكل مع الحزب.

كان الممثل يفغيني (يوجين) ڤاختانغوف (١٨٨٣-١٩٢٢) أكثر تلامذة ستانسلافسكي موهبة واخلاصاً. وهو أيضاً ممن اجتذبتهم ردة فعل مابعد الثورة، ولكن بتطرف أقل. لقد شعر أن تقنيات مايرخولد المتطرفة كانت تميل

الى كبت المشاعر الحقيقية، ولذلك بحث عن طريقة للتوفيق بين البراعة المسرحية والواقعية.

انضم فاختانغوف الى مسرح الفن بموسكو عام ١٩١١، وكان في البداية أكثر واقعية من ستانسلافسكي ذاته. وحين أسس فاختانغوف الاستديو الثالث في مسرح الفن بموسكو عام ١٩١٤، طرح نظرياته للممارسة بنجاح أكبر. وفيما بعد، حمل هذا المسرح اسمه، وعند موته انتقلت ادارة هذا المسرح الى مايكل تشيخوف، ابن أخ المؤلف المسرحي.

سمى ڤاختانغوف توجهه شكلاً من «الواقعية الخيالية» مشيراً بـ «الخيال» الى شكل وبنية العرض وبـ «الواقعية» الى معالجة مشهد ما ضمن الكل. كان ذلك دمجاً لابداعية مايرخولد المسرحية وبحث ستانسلافسكي عن الحقيقة النفسية. وقد قدم هذا التوجه المزدوج معالجة خلاقة للوجود الحقيقي معتقداً، كما قال ڤاختانغوف، أنه «بحق وجد أن الأساليب المسرحية تبعث حياة حقيقية في المسرحية على الخشبة». من خلال هذا المفهوم كان يأخذ بتعريف الشاعر ماياكوڤسكي للفن حين قال بأنه «ليس نسخة عن الطبيعة، وإنما الاصرار على تشويه الطبيعة طبقاً لانعكاساتها في وعي الفرد». (مقتطفة من كتاب إ. ن. كيربي «المسرح الكلي» ص١٥١) قد نقر بأن هذا وجه آخر للتعبيرية. كان الممثل عند ڤاختانغوف قادراً على اعادة تقديم انفعال واقعي، وفي الوقت ذاته يبقى واعياً بشكل شعوري لما كان يفعله. كان شاهده يرى مايقوم به وكيف يقوم به. لم تكن الكلمات على الخشبة موجهة بقصد اثارة المتفرج، وإنما لاقناعه دون الاعتماد على الأسلبة. إن تركيب ڤاختانغوف المناسب للأساليب قد حدد الطريق، في الواقع، لمعظم الاخراج الحديث في كل مكان.

قبل وفاته المبكرة، كانت هناك أربعة، عروض رئيسية ميزت توجه ڤاختانغوف نحو الواقعية الخيالية. لقد افتتح المسرح الجديد للاستديو الثالث في عام ١٩٢١ بمسرحية مترلينك «معجزة القديس انطوني». فمن خلال

مشاهد من «الواقعية الداخلية» الشديدة تسير على طريقة ستانسلافسكي، أدخل ڤاختانوف حيلاً تعبيرية مبالغاً فيها لتأكيد نقطة ما بشكل لالبس فيه. لقد استخدم الايماء والمكياج الغرائبي لهجاء البرجوازية الفرنسية- بخيل، مثلاً، يرفع راحتي يديه عالياً والأصابع مطبقة. إن حركة الأشخاص الآلية قد حولت المسرحية الى فارْس متجهم. وفي العام ذاته، قدم ڤاختانغوف «اريك الرابع» على مسرح الاستديو الأول حيث قام مايكل تشيخوف بالدور الرئيسي. كان ديكور الخشبة على شكل متاهة من الممرات والأدراج توحي بغرابة أطوار عقلية هذا الملك المجنون، كما فسر معظم الحدث من خلال عينيه. أما أفراد الحاشية فقد قدمت أدوراهم على شكل دمى، ولكن -لخلق تباين مؤثر- قدم عامة الناس بشكل واقعي.

وفي حين كان يموت نتيجة السرطان في عام ١٩٢٢ قدم ڤاختانغوف أروع عروضه. كان أحد هذه العروض مسرحية شلويم أسكي باللغة البيديه* «الروح الشريرة» ١٩١٨ والتي كانت قد كتبت بالأصل لتقدم على مسرح الفن بموسكو عام ١٩١٤ لكنها حظرت. عرضت لأول مرة في وارسو عام ١٩٢٠، وحين أصبح مسرح هابيما الناطق بالعبرية مشروعاً بعد الثورة، اخرجها ڤاختانغوف في استديو مسرح هابيما في موسكو. وهو العرض ذاته الذي تنقل متجولاً في عامي ١٩٢٦ و١٩٤٨. لقد كان مثال الدقة والانضباط المتطرفين، ومثل بالأسلوب الغرائبي الشائع بين سكان الغيتو، الأسلوب الذي يماشي المضمون الصوفي لهذه المسرحية، ويساعد كل شخصية في الوصول الى نوع من الواقعية في ايقاع تمثيلها.

كان آخر عروض ڤاختانغوف على مسرح الاستديو الثالث عام ١٩٢٢ هو النسخة الأساسية من مسرحية كارلو غوزي «توراندوت»، وهي حكاية جن صينيه مسرحية تراجيكوميدية «تعود لعام ١٧٦٢. إنها قصة الأميرة

---

* البيدية: Yiddish لهجة من لهجات اللغة الألمانية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية وينطق بها اليهود في الاتحاد السوڤييتي وبلدان أوربا الوسطى، وتكتب بأحرف عبرية.

توراندوت والألغاز الثلاثة التي يجب على طالبي يدها أن يحلوها اذا كان لهم أن ينجوا من عقوبة قطع الرأس. وكما في أية قصة خرافية، ينجح الأمير كلاف في نيل رضاها والنجاة برأسه. صمم ديكور العرض الرسام التكعيبي آي. نيفنسكي بالشكل المشابه لتكوين مايرخولد للمنصات والممرات والشرفات، وقد جعل الحدث معاصراً من خلال حيل مثل جعل الملك يحمل مضرب تنس بدلاً من الصولجان. لقد أدخلت شخصيات عالم الكوميديا ديلارتي في نسيج العرض مثل بنتالون وتروفالدينو وتارتاغليا، وبدا الممثلون يرتجلون في مجال الملابس والأثاث- أحدهم لف منشفة على رأسه كعمامة، وآخر ربط وشاحاً حول ذقنه كلحية.

وعلى الرغم من هذه الحيل، حمل الأداء في طياته التباساً مستعصياً. فمن جهة، عبر كلاف والأميرة عن معاناتهما بصدق، وهكذا استطاع الجمهور أن يتعاطف معهما، ولكن من جهة أخرى كان كل تأثير انفعالي معرضاً لأن يقطع تهكمياً بالضحك. فمثلاً وصف وليم كولك هذا العمل بمايلي:

حين أكمل الممثل الذي يقوم بدور باراك تحولاً صغيراً باتجاه الواقعية الداخلية بمسح دموع حقيقية وهو يخبر كلاف بموت أمه اندفع تارتاغليا من جانب المسرح ومعه وعاء الحلاقة، فجمع دموع باراك ثم عرضها على الجمهور كـ«برهان» ساخر على الصدق العميق في تصوير باراك. (جريدة المسرح التربوي، أيار، ١٩٦٧).

كان ممثلو هذا العرض قادرين على خلع وارتداء القناع الواقعي بارادتهم، يمثلون الدور ويعلقون عليه في آن واحدبطريقة رسخها بريخت فيما بعد. وعلى كل حال، لم يكن تأثير فاختانغوف هو تغريب بريخت بعد، طالما ظل هذا الروسي يتوقع من جمهوره الاحساس بانفعال ما بالطريقة المألوفة.

كانت السمة الاجمالية لعرض «توراندوت» هي المرح والبهجة. كان

الممثلون يرتدون ملابسهم، وعمال المسرح يعدون المشهد على مرأى من الجمهور. وكانت الموسيقى تعزف على الأمشاط والمحارم الورقية.

ومع أن العرض قد قدم بتفاصيل دقيقة، تميز بالتأثير اللطيف للعفوية وكأنه تجربة في الخلق الدرامي شارك فيها الممثلون والجمهور بسرور. استمرت هذه المسرحية لأكثر من ألف عرض.

وحسب روح العصر، تصور ڤاختانغوف فرقته المسرحية كـ«تعاونية»، حيث تقوم الفرقة ذاتها باختيار المسرحية التي ستعرض، وتعين مخرجاً من صفوفها. ولم يكن للمخرج أن يتصرف مستبداً بأمره مثل مايرخولد، وإنما مساهماً مثل غيره. يكتفي بمجرد تقديم الأفكار للنقاش وأخذ الموافقة قبل الشروع بالتدريبات، وبهذه الطريقة يصبح جميع أعضاء الفرقة شركاء في مشروع ابداعي. وكما كان الحال، لم يحاول مسرح ڤاختانغوف وضع هذه المثل المثيرة للتساؤل موضع الممارسة إلا بعد موت ڤاختانغوف.

درس نيكولاي باڤلوڤيتش أوخلوبكوف (١٩٠٠ - ١٩٦٦) على يد مايرخولد وعدل أسلوب استاذه التعبيري، لكنه كان مثله استعراضياً وديكتاتورياً.

بدأ عمل أوخلوبكوف الهام على المسرح الواقعي في موسكو، ذاك البناء الصغير جداً بسعة ٣٢٥ متفرجاً فقط. بدأ هذا المسرح نشاطه باسم الاستديو الرابع في مسرح الفن بموسكو، وأصبح أوخلوبكوف مديراً له في عام ١٩٢٣. وتقول الرواية إنه كان يحضر محاضرة لمكسيم غوركي أصر فيها الجمهور، نظراً لنقص الأماكن، على الجلوس حول المحاضر على المنصة، ونتيجة لذلك فتنوا به. ومنذئذ قرر أوخلوبكوف تقديم عروضه في مسرح دائري. لقد استبعد شكليات عقد فتحة المنصة بوضع المقاعد على الخشبة وترتيب منصات لممثليه بين المتفرجين وحولهم.

كان بعض ممثليه يمثلون في الممرات ضمن الصالة، بل حتى على جسر فوق الرؤوس. إن سلسلته المكونة مما سماه «رسوم تخطيطية اخراجية» على

(المسرح الواقعي) قد فهمت على أنها تحضير لعروض أكبر سوف تلي - كان لديه أمل بمسرح شعبي مصمم لاستيعاب ثلاثة آلاف متفرج. أحد أفضل مراقبي المسرح الروسي من الغربيين، نورس هوغتون، يكتب في «ريتورن انغيجمنت» أن ستانسلافسكي حاول الغاء المسرح من المسرح. وبشكل مناقض لذلك.

يقول أوخلوبكوف، في الحصيلة «نحن لانذهب الى المسرح لننسى أننا في المسرح. إننا نذهب اليه لأنه يبعدنا عن الحياة. إنه كالذهاب الى السيرك. هناك نقبل التقليد المتعلق بوجنتي المهرج البيضاوين، فمه الأحمر الضخم وحذائه الهائل المرفرف. ولن نخدع لنفكر أن هذا «حقيقي». إنه مهرج وهذا كافٍ بالنسبة لنا.

كانت نية أوخلوبكوف هي نقل الحدث الى منطقة المشاهد، وجعل الخشبة ثلاثية الأبعاد بشكل حي، وأن يحقق من خلال العرض نموذجاً من «التفاعل الخلاق» بين الممثل والجمهور.

لقد جرت عليه تجاربه في مجال الفراغ المسرحي الاتهام بالشكلية مثلما كانت نتيجة تجارب أخرى بالنسبة لمايرخولد، لكن أوخلوبكوف كان محظوظاً اذ استطاع العودة للظهور بعد موت ستالين. في ذاك الوقت، كان هو الذي قدم بريخت الى روسيا من خلال عرض «الأم شجاعة». وفي عام ١٩٦٢ قدم مسرحية «ميديا» ليوريبيديس كعرض فخم حسب تقليد رينهارت في قاعة تشايكوفسكي الواسعة التي كان مايرخولد وضع تصميمها بالأصل. في هذا العرض، شغل وسط المدرج، ليس فقط بكورس يوربيديس التراجيدي، وإنما أيضاً بأوركسترا سيمفونية كاملة وكورس من مائة صوت.

لقد تحدث غيورغ توفستانوغوف باسم المسرح الروسي ككل حين قال «كان مايرخولد شكلاً، وستانسلافسكي مضموناً. إنا نعتقد أنهما مركب ناجح جداً». والصحيح أن هذين التأثيرين المسرحيين الكبيرين في الأزمنة الحديثة، رغم تضادهما الكامل، انتجا من خلال التوتر الناشيء بينهما موجة

من المخرجين والعروض الروسية البارزة. وعلى الرغم من كل التجريب في مجال التقنيات الجديدة، بصعوبة يمكن الادعاء أن المسرح السوفييتي الجديد قد أعطى الكثير من المؤلفين المسرحيين الجدد أو الكثير من المسرحيات الجيدة. فلم يكتب غوركي سوى مسرحيتين أخريين بعد الثورة، واستقبلت مسرحيتا فلاديمير ماياكوفسكي الهجائيتين الرفيعتين، «البق» ١٩٢٩ و«الحمّام العمومي» ١٩٣٠ استقبالاً مشوشاً جداً.

* * *

١٠- التعبيرية في أمريكا: أونيل

«الامبراطور جونز» ١٩٢٠

«القرد الكثيف الشعر» ١٩٢٢

كان الهجوم على غوردون كريغ كمصمم ديكور من قبل مواطنه الأمريكي المعاصر له لي سيمونسون (١٨٨٨-١٩٦٧) في كتابه «الخشبة هي الديكور» ١٩٣٢ هجوماً على رومانسيٍ من قبل رجل مسرح عملي. لقد كان سيمونسون جاداً تجاه مسألة تجاهل كريغ للمشاكل التقنية. كان كريغ يضع تصميماً لـ «جرف صخري شامخ ويضع غيمة على قمته» متوقعاً أن «المادة في النهاية سوف تنصاع للروح بشكل ما، في مكان ما، في زمان ما». إلا أن تهكم سيمونسونٍ لم يكن يعني أن المسرح الأمريكي مسرور لتجاهل كل ماليس واقعي. لقد أعجب سيمونسون بآبيا الى درجة ترجمة أعماله الى الانكليزية، كما أنه مع زميله مصمم الديكور والمخرج روبرت ادموند جونز (١٨٨٧-١٩٥٤) لم يتوقفا عند تمثل النظريات الجديدة عن الفراغ والضوء، وإنما وضعاها في الممارسة بنجاح.

لقد انضم سيمونسون لي الى لورانس لانغنر ليؤسسا فرقة واشنطن سكوير بلايرز في غرينوتيش ڤيلليج عام ١٩١٥ بهدف محدد هو تعريف ابناء نيويورك على الدراما الأوربية الجديدة، ولكن فيما يخص الجانب الذي نحن بصدده كان جونز هو الذي يتمتع بالقسط الأكبر من الأهمية. لقد كان روبرت ادموند جونز هو الذي ساعد يوجين أونيل (١٨٨٨-١٩٥٣) على الانطلاق كمؤلف مسرحي تجريبي. عمل جونز مع رينهارت في برلين، وفي عام ١٩١٥ شكل هو وجورج كرام («جيغ») كوك وسوزان غلاسبل وآخرون فرقة هواة وسموا أنفسهم بروڤنستاون بلايرز ليقدموا عروضاً صيفية في بروڤنستاون

عند نهاية رأس كود. وحين انتقلوا بعد ذلك مباشرة الى نيويورك، حافظوا على اسمهم وأثبتت هذه الفرقة أنها حاضنة الاخراج والتأليف المسرحيين اللاتجاريين الطليعيين والمحليين. انضم أونيل الى فرقة بروفنستاون-بلايرز في عام ١٩١٦.

كان جونز يؤمن أن على المسرح، على غرار بقية الفنون في ذاك الزمن، أن يوضح مكنون العقل اللاواعي. وعلى المخرج ومصمم الديكور معه أن يتشربا الجو العام للمسرحية كي يكتشفا طبيعتها الجوهرية، وبعدئذ يحاولان خلق البعد المادي الذي يوحي بـ «حلول عالم بصري». ومادامت السينما تستطيع التفوق على المسرح في الواقعية التصويرية («لاشيء يمكن أن يكون فوتوغرافياً كالصور الفوتوغرافية»)، فان استخدام الأفلام قد حرر الخشبة من المظاهر الحرفية وأعادها للخيال. «فكر بالأمر» كتب جونز في بيانه الذي يعرض فيه آراءه «الخيال المسرحي»، «لم يبق مكان للغرف المسرحية الحسنة المظهر، الجيدة الأثاث التي ينقصها جدار واحد». وفي وقت من الأوقات، تساءل فيما اذا كان بالامكان جمع الصور السينمائية مع الصور المسرحية، وبهذا الشكل تكشف في آن واحد العقل الواعي واللاواعي، لكنه كان يعود باستمرار الى طرحه بأن المسرح لايحتاج للايهام بل للتلميح. لقد كان رأيه المتميز هو:

في الواقع إن أفضل مايمكن أن يجري في مسرحنا في هذه اللحظة هو أن يقدم للكتاب المسرحيين والممثلين والمخرجين خشبة عارية لايمكن وضع أية مناظر عليها، وأن يقال لهم عندئذ إن عليهم أن يكتبوا ويمثلوا ويخرجوا لهذه الخشبة. وبسرعة سيكون لدينا أكثر مسارح العالم اثارة.

كان هدفه الخاص هو منصة بسيطة «مقتصدة في التفاصيل، غنية بالايحاء» واحدة مثل خشبة شكسبير تستطيع حمل دفق متواصل من الحدث المتغير، كان يريد خشبة حية بالممثلين لا بخلفيتها.

وكمصمم ديكور، آمن جونز باستخدام أية حيلة بسيطة تثير المشاعر

والذكريات وتمسك بالجو العام للمسرحية. وقد اعتمد بحرية على الأفكار والأساليب التعبيرية والرمزية. في عام ١٩٢١ صمم ديكور «ماكبث» التي مثلها ليونيل باريمور التي أخرجها آرثر هوبكنز، وجعل من هذا العرض الممل الى حد ما نقطة تحول. لقد روى كينيث ماغووان في «مجلة فنون المسرح» في نيسان ١٩٢١ أن جونز خلال العرض «حاول من خلال شكل له دلالته خلق خلفية تجريدية تعبر عن العلاقات الروحية لهذه المسرحية». كانت المشاهد الرئيسية محاطة بالستائر السوداء، مع وجود ثلاثة أقنعة فضية عملاقة معلقة فوق الديكور للايحاء بالقوى الخفية المؤثرة على الشخصيات. كانت عقود قوطية متنافرة تبدو وكأنها اما ترتفع الى السماء، أو- كما تطلب الحدث- تنقلب وتسقط. وكنتيجة لذلك عمل تصميم جونز للديكور على تشجيع «احساس هاجسي مخيف قاهر» وأوحت المناظر بـ «فكرة انفعالية بدلاً من واقع مادي». وفي كل الأحوال، إن الديكورات التي صممها جونز لمسرحيات أونيل التجريبية: «الامبراطور جونز» ١٩٢٠، «رغبة تحت شجر الدردار» ١٩٢٤، «الإله الكبير براون» (التي أخرجها جونز أيضاً عام ١٩٢٦) و«الحزن يليق بالكترا» ١٩٣١، قد كونت صورة تجاوزت حدود الواقعية تماماً.

سبقت الاشارة في الجزء الأول الى أن الاندفاعة الأساسية للدراما الأمريكية الجديدة كانت باتجاه واقعية إبسن ويعدئذ واقعية تشيخوف، وبالتأكيد تابع أونيل كتابة مسرحيات واقعية بشكل متقطع. وعلى كل، وفرت له فرقة بروفنستاون بلايرز خشبة لتقديم تجاربه المضادة للواقعية فترة حوالي عشر سنوات. وفيما بعد، حين أصبحت واشنطن سكوير بلايرز هي مسرح غيلد في عام ١٩١٨، وجدت التعبيرية الأوربية مكاناً لها في نيويورك. وهكذا قدم مسرح غيلد خلال العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ليس فقط عروضاً محلية، وإنما مسرحيات مثل «من الصباح حتى منتصف الليل» لكايزر و«رقصة الموت» لسترندبيرغ و«الجماهير والرجل» لتولر. في رسالة

الى فرقة بروڤنستاون بلايرز عام ١٩٢٢، قال أونيل كان يريد تقديم مسرحية ڤديكند «روح الأرض» و«موسيقا الشبح» لسترندبيرغ و«المقنعون السود» لاندرييف.

كل هذا للدلالة على درجة الاهتمام الأمريكي بالتعبيرية، وقد كان هناك أيضاً سبب نفسي يعزز ذلك. فالفلسفة الاقتصادية التقليدية القائمة على الاقتصاد الحر في الولايات المتحدة، باعتمادها المتفائل على الفردية، كانت تنتمي الى فترة ماقبل هدنة ١٩١٨. ثم شهدت السنوات التالية للحرب خيبة أمل فكرية وانهيار ماسمي بـ«الحلم الأمريكي». وبما أن المسرح يعكس روح عصره، فقد اتجه أونيل الى التعبيرية الجديدة، وخصوصاً سترندبيرغ، بحثاً عن شكل يعبر بطريقة أفضل عن خيبته هو. وقد تابع رسم شخصيات مأخوذة من الواقع، وكتابة حوار جديد أمريكي بشكل واضح وذي مسحة واقعية، إلا أنه اعترف بسترندبيرغ كـ«رائد لكل حداثة» في المسرح، وأعظم مفسر في المسرح للصراعات الروحية المتميزة التي تكون الدراما -الدم- في حياتنا هذه الأيام».

إن الفلسفة التي تستند اليها التعبيرية الألمانية، كما فهمت في البداية، بما يعزمها على التعبير عن العقل اللاواعي المتمرد، قلما انتقلت خارج البلاد، لكن تقنياتها جذبت أونيل وقلة من الكتاب المسرحيين الأمريكيين. إن قراءة أونيل للتراجيديا الاغريقية، سترندبيرغ، ڤديكند وفرويد دفعته للتوجه الى التعبير به كطريقة لصياغة بيان شخصي أكثر.

إن صلته بجونز وبروڤنستاون بلايرز ضمنت له البقاء على اتصال بآخر التطورات، فكان قادراً على اختبار امكانات حيل مثل المونولوغ الداخلي والتشخيص الرمزي والأقنعة. وفي الوقت ذاته، ضمن احساس أونيل الملح بالتهكمية المأساوية أن يكون مايكتبه أكثر من مجرد بحث سطحي عن الحداثة، وأن يكون لنموذجه الجاد تأثير قوي على قدرة المسرح الأمريكي على التخلص من روابطه بالمسرح الأوربي.

إن الدليل على اهتمام أونيل بالتعبيرية الألمانية تحديداً متناقض بعض الشيء. ففي كتابه عن التأليف المسرحي، يروي باريت كلارك عن أونيل قوله إنه لم يفكر كثيراً بمسرحيات كايزر لأنها كانت «أكثر سهولة مما ينبغي»، وقال أيضاً إنه لم ير أية مسرحية تعبيرية على الخشبة قبل مشاهدة «من الصباح حتى منتصف الليل» في نيويورك عام ١٩٢٢، أي بعد أن كتب «الامبراطور جونز» و«القرد الكثيف الشعر». لكن المنهاج الدراسي لجورج بيرس بيكري جامعة هارفرد عام ١٩١٤-١٩١٥ عن التأليف المسرحي عرفه على التعبيرية الألمانية، فبدأ بتعلم الألمانية. وبالتأكيد هناك كثير من نقاط التماثل بين مسرحية كايزر و«الامبراطور جونز» -بنية مشهدها، الصور المرئية من خلال عيني الشخصية الرئيسية، والمفاهيم التعبيرية مثل «مخاوف صغيرة لاشكل لها». وحين أخرج كوك مسرحية أونيل لفرقة بروفنستاون بلايرز عام ١٩٢٠، كانت التعبيرية الأوربية قد استوعبت باحساس أمريكي خالص، ويمكن لمسرحية «الامبراطور جونز» الادعاء حتى بأنها مقنعة أكثر من نماذجها الأصلية.

لكن العناصر التعبيرية الرئيسية في «الامبراطور جونز» تخص تنميط حدث المسرحية. فقد رتبت في ثمانية مشاهد، تنتقل في المكان من القصر عند طرف الغابة عبرها ثم خارجها مرة ثانية، وفي الزمان من الغسق حتى الفجر. ولذلك عندما يتحول دور بروتوس جونز من دور امبراطور الى دور عبد، وفي الوقت الذي تتعقب فيه المسرحية انتقاله من الاعجاب بالذات الى معرفة الذات، تظهر الغابة والليل وكأنهما يجسدان محدودية عقله. ومع ذلك تبدأ المسرحية وتنتهي بطريقة واقعية، وهكذا تكوّن المشاهد المركزية الستة منولوجاً مقولباً يساعد على تفحص روح بروتوس جونز. وهذا اجراء استدعى جهداً كبيراً من الممثل الذي قام بدور الشخصية الرئيسية، الممثلين الأسودين شارلز جيلبين في نيويورك ولندن عام ١٩٢٠ وبول روبسون في لندن ١٩٢٤. إن التقليد يجعل من المسرحية دراسة لسيكولوجية الخوف، أريد منها أن ترمز الى ضمير الجنس البشري. لقد اعتمد أونيل بشكل جوهري على المفهوم

اليونغي عن «اللاشعور الجمعي» . إن كون جونز دكتاتوراً صغيراً من منطقة الكاريبي هارب من أولئك الذين اضطهدهم تفوّت على المشاهد فرصة الاندماج به في عذاباته العقلية، لكن الحيل التعبيرية تنجح في تقديم خيالاته الخرافية وهو يختبىء في الغابة، وخصوصاً اعادة تقديم ماضيه القريب وماضيه العنصري.

يتنقل كثير من تأثير المسرحية الى الجمهور من خلال قرع الطبل المتواصل على شكل توم- توم، الذي يبدأ في المشهد الأول «»بمعدل مساوٍ تماماً للنبض الطبيعي- ٧٢ ضربة في الدقيقة- ثم يتابع بمعدل متسارع تدريجياً من هذه النقطة دون انقطاع حتى آخر لحظة في المسرحية». كانت هذه الحيلة قد استخدمت من قبل في «طبول أود» لأوستن سترونغ، إلا أن مصادر عديدة اعتقد أنها أثرت في جو هذه المسرحية الخاص: «قلب الظلام» لكونراد ومملكة العفريت في «بيرجنت» لإبسن، وقراءات أونيل للشعائر الدينية في الكونغو، واضافة لذلك، نوبة الملاريا التي تعرض لها أثناء زيارته للهندوراس والتي أحس فيها بنبض الدم في أذنيه. من خلال نوع من التنويم المغناطيسي، أريد للجمهور، بناء على ذلك، أن يحس بخوف بدائي ويستجيب لسحر الڤودو (الودونية). التناقض الظاهري هنا هو أن على هذه المؤثرات أن تكون حقيقية قدر الامكان اذا كان لها أن تفعل فعلها، وهو افتراض يناقض مفهوم التعبيرية. مثل هذه الواقعية، تناقضت بالتأكيد مع خلفية العرض الأول. فبعد ست تعديلات مطلوبة، كان مصمم الديكور كليون ثروكمورتن (١٩٨٧-١٩٦٥) مجبراً على اللجوء الى حل وسط فيما يتعلق بالصور الظلية الجاهزة الموضوعة مقابل سيكلوراما ملصقة أقيمت على خشبة بروڤنستاون بلايرز الصغيرة.

استقبلت «الامبراطور جونز» من قبل النقاد بتعليقات حذرة، ولكن الجمهور الذي غص به المسرح الصغير على مدى ٢٠٤ عروض استقبلها بحماس. وحين انتقل هذا العرض الى برودواي، يمكن القول بأن نجاحه أدى

الى القضاء على فرقة بروفنستاون بلايرز التي تشتتت مصادرها وتلاشت حرية هواتها في التجريب. عاد جيغ كوك الى الرأس (رأس كود) في حالة من الاشمئزاز. واليوم قلما تقدم هذه المسرحية لأن النموذج الزنجي الذي تقدمه لم يعد مقبولاً. ومع ذلك، حسب ترافيس بوغارد في «خطوط في الزمن»، دفع العرض الأول بأونيل وفرقة بروفنستاون بلايرز «وراء أي أفق تخيلوه» بحيث أن «المسرح الأمريكي بلغ سن الرشد في هذه المسرحية». ويعتقد بوغارد أيضاً أنه، بسبب نجاحها، شعر أونيل أنه ملزم بتوجيه كل جهده نحو حركة فن المسرح في نيويورك، وكتابة مسرحيات تجريبية فقط. ربما عُزز مثل هذا القرار بلقاء هام مع كينيث ماغوو ان (١٨٨٨-١٩٦٣) الناقد الطليعي ونصير التعبيرية الأوربية. لقد شكل أونيل وماغوان وجونز معاً مادعته الصحافة «الثلاثي» فكانوا فريقاً متألقاً أعاد تنظيم الفرقة وسموا مسرحهم «مسرح بروفنستاون».

كان لهؤلاء الثلاثة رغبة مشتركة في استيعاب أفكار جديدة من أوربا. فبين ١٩١١ و١٩١٧، كانت الزيارات التي قام بها الى أمريكا مسرح الآبي، ريبورتوار مانشستر، فرقة ماكس رينهارت وفرقة الباليه الروسية شكلاً من الالهام لفناني نيويورك المتعطشين. وكان صدور كتاب شيلدون تشيني «الحركة الجديدة في المسرح» عام ١٩١٤ صوتاً مدوياً، كما أصبحت مجلته «مجلة فنون المسرح» التي بدأت بالصدور عام ١٩١٦ صوت الطليعية الأمريكية. وصار المطلب المألوف يُسمع ثانية: العودة الى نموذج من المسرح الغاضب والصادق، مسرح مناقض لـ «الواقعية المستسلمة». في عام ١٩١٩، انضم ماغووان الى تشيني في تحرير «فنون المسرح» وأصدر بياناً آخر للمسرح الأمريكي الجديد في «مسرح الغد» ١٩٢١. وقد تجول ماغووان مع جونز في أوربا لمدة عشرة أسابيع، ومعاً أصدرا في ١٩٢٢ الكتاب الواسع التأثير «الصناعة المسرحية القارية». لقد كان ماغووان متحمساً بشكل خاص للتعبيرية وكان يحض على «الواقعية الداخلية» الجديدة للعقل اللاواعي،

معتمداً على الدراسات الحديثة المتوفرة لكل من فرويد ويونغ كي تقدم له العون. من خلال مناصرته للصناعة المسرحية الجديدة «المضادة للواقعية» و«التمثيلية» أهدى كتاب «الصناعة المسرحية القارية» الى «كتاب المسرح في أمريكا» مستعرضاً آخر مسرحيات أونيل «القرد الكثيف الشعر» كنموذج.

كانت فكرة بروڤنستاون عن التعبيرية في هذه الفترة، كما استعرضها ماغووان في «مسرح الغد» بسيطة كما هو واضح. لقد اعتبر كايزر ناجحاً في «من الصباح حتى منتصف الليل» بـ «تجاوز مظهر الواقع» والنفاذ عبر «الطبقة الأساسية من نفس الانسان» ثم أضاف «إن القيام بذلك، كما أعتقد، هو هدف التعبيرية».

يمكن الاعتقاد بأن شخصية يانك في «القرد الكثيف الشعر»، شخصية أونيل المماثلة لشخصية أمين الصندوق عند كايزر، كانت في الأصل على مستوى بالغ التسطيح لا تحتاج معه الى سبر أبعد، أو تستطيع تمثيل الكثيرين من أولئك الباحثين عن هويتهم. لكن هذه المسرحية كانت ترمي الى ماهو أبعد. في رسالة بتاريخ ١٠ حزيران ١٩٢١، يكتب أونيل أنه شاهد الفيلم التعبيري «خزانة الدكتور كاليغاري» الذي فتح عينيه على «الامكانات الرائعة» التي لم يكن يحلم بها من قبل أبداً». تعتبر «القرد الكثيف الشعر» كأداة للاحتجاج الاجتماعي بمؤثراتها الحية القائمة على توزيع الضوء والظل، أكثر قرباً الى أصولها الألمانية من «الامبراطور جونز». لقد كتبت في أقل من ثلاثة أسابيع، وأخرجها جيمس لايت وآرثر هوبكنز على مسرح بروڤنستاون عام ١٩٢٢.

مثل أمين الصندوق في «من الصباح حتى منتصف الليل» يحاول يانك أيضاً دون نجاح الافلات من العالم الذي يعرفه. إنه النموذج العنيد لسكان الواجهة البحرية من نيويورك، وهو الآن مَلك موقد السفينة حيث يشعر بالارتياح مع أمثاله. كان أداء لويس ولهايم لهذا الدور موفقاً في العرض الأول: لقد علم الرياضيات في كوريل وكان يتكلم الفرنسية والألمانية والاسبانية بطلاقة ولكنه أيضاً كان يحب الشجار، ويتمتع بقوة جسدية

هائلة- فقد تطلب اخضاعه تدخل أربعة من رجال الشرطة المسلحين بالهراوات حين دخل في شجار خارج فندق استور. يُقدم يانك هذا مقابل ميلدرد دوغلاس، ابنة المليونير اللطيفة التي قام بدورها ماري بلير، وبعدئذ كارلوتا مونتيري على مسرح برودواي. كانت ترتدي اللباس الأبيض من أعلى رأسها حتى قدميها، ثوب كريب أبيض صيني، معطف أبيض، قبعة بيضاء ووشاح أبيض متهدل؛ إنها على الاجمال تمثل العرض الأبيض للانيمية (فقر الدم) كما أراد لها أونيل. إنها تبدي الاهتمام المألوف بظروف عمل عمال الموقد أولئك، ولكن حين ترى سخام عنبر السفينة وجلود الرجال الملوثة بالسخام ونظرة يانك الوحشية، تصاب بصدمة. وهكذا يترك هذا الوقاد السفينة لينتقم، بقدر مايسعى لاكتشاف «انتمائه» للمجتمع الانساني. في مدينة نيويورك، يواجه ويهاجم السيدات الأنيقات والسادة الذين يسيرون في الشارع الخامس. وفقط في الغوريلا التي يشاهدها بحديقة الحيوان في الحديقة المركزية، يتعرف على قريبه، إلا أن هذا الحيوان يسحقه حتى الموت في قفصه. وبشكل تهكمي، نجد القفص يذكرنا بموقد السفينة الذي شاهدناه في المشهد الأول من المسرحية.

صممت الملابس بلانش هايس. وقد نجحت في صنع ملابس الغوريلا من جلد الماعز المصبوغ، مع أنه أصبح بعد فترة «ذا رائحة كريهة جداً». وهي نفسها التي اقترحت استخدام الأقنعة للاشارة الى أن الناس في الشارع الخامس ينتمون لطبقة مختلفة، ولضمان أن تكون نظراتهم جميعاً متشابهة بتعابيرها البلهاء، واقترحت الفراء للنساء وسترة الأمير ألبرت* للرجال. تلقى أونيل فكرة الشخصيات المقنعة بحماس، بل اقترح أن يدخل يانك، حين يبدأ بـ «التفكير» في المشهد الرابع، عالماً مقنعاً، يظهر كل من فيه غريباً ومغايراً بما في ذلك زملاؤه في السّلوقية*. وفي العديد من المسرحيات اللاحقة، عمل أونيل على توضيح استخدام الأقنعة.

---

* سترة طويلة بصفي أزرار.

السلوقية: جزء من مقدم السفينة ينام فيه النوتيه.

وقد أريد للديكور الذي صممه كليون نروكمورتن وإدموند جونز أن يكون تعبيرياً بشكل كامل. وهذا مابينه أونيل في ارشاداته المسرحية للمشهد الأول:

يجب ألا تكون معالجة هذا المشهد أو أي مشهد آخر في هذه المسرحية طبيعية (من الحركة الطبيعية في الفن) بأي شكل من ازشكال. والمؤثر المطلوب تحقيقه هو فراغ ضيق في ممرات السفينة يحيط به فولاذ أبيض. تتقاطع صفوف الأسرّة والقوائم الداعمة لها مع بعضها بعض مثل الاطار الفولاذي للقفص. السقف يسقط على رؤوس الرجال. إنهم لايستطيعون الوقوف باستقامة وهذا مايظهر وضعية الانحناء التي أوصلهم اليها جرف الفحم وما يستتبعه من زيادة نمو عضلات الظهر والكتفين.

يعتقد ترافيس بوغارد أن التماثل الزائد بين هذه الصورة والمفهوم الشائع عن بهيمية الوقادين، والفراغ الضيق في مقدم الناقلة البحرية الشديد الشبه أصلاً بقفص لايسمحان للمشهد بالظهور مضاداً للطبيعية. ومع ذلك كانت، بالنسبة لمسرح عام ١٩٢٢، غير عادية ومدهشة بما فيه الكفاية. في العرض الأول كان الوقادون الذين اسودَّت جلودهم بالفحم يتحركون بانسجام مفرط كالعبيد، ولكي يكملوا الصورة التعبيرية، كانوا يرفشون بايقاعية. ومع تتابع المشاهد بالتتالي، كانت الديكورات المشوهة والاضاءة المناسبة للجو والحركات الغرائبية كلها تتحول بشكل متزايد الى التعبيرية. وكان ايقاع الأصوات الكريهة لأبواب الأفران، طحن المعدن، سحق الفحم، زئير النيران وارتجاف المحركات، يعكس كلمات الحوار المتقطع.

ومع ذلك نجحت «القرد الكثيف الشعر» من جانب آخر في اضفاء منظور تعبيري على موضوعها. ففي تتابع مشاهدها، يتضح أن الصور البارزة هي تلك التي تُرى من خلال شخصيات متباينة. بالنسبة لخيال ميلدرد الضيق، الناشئة في وسط اجتماعي محمي، يبدو الوقادون فعلاً مثل قردة في قفص، ويبدو أنه أريد للجمهور أن يرى المشاهد الأولى من خلال عينيها.

أما «موكب الدمى المتحركة المبهرجة» في المشهد الخامس، بما في ذلك النساء المفرطات في مكياجهن والمبالغات في ملابسهن مع الرجال بقبعاتهم الرسمية وستراتهم الخطافية الذين يتحركون جميعاً مثل بشر آليين (ربوطات) «يهتزون ويتكلمون بأصوات متكلفة لاحياة فيها»، فيجب أن يُرى كما يراه يانك.

جلس جمهور الليلة الأولى في مسرح بروڤنستاون على مقاعده الخشبية القاسية بلباس السهرة الرسمي الكامل، النساء بحليهن والرجال بعصيهم ذوات الرؤوس المذهبة دون أدنى شعور بأنهم موضوع هجاء يقدم أمامهم. كان التصفيق حماسياً، ولكن كان الشك كبيراً فيما اذا كان الجمهور سيؤيد وجهة نظر يانك دون العودة الى وجهة نظر ميلدرد. لقد أقر أونيل أن الجمهور كان يواجه مشكلة فهم الرمزية المطلوبة، بعدما سحرته صور الخشبة غير المألوفة كما كان الحال- لقد رأى الوقاد لاالرمز. في نيويورك هيرالد تربيون، عدد ١٦ تشرين الثاني لعام ١٩٢٤ أوضح مايلي:

لم يفهموا أن المسرحية بكاملها تعبيرية.

وأن يانك فعلا هو أنت وأنا. إنه كل كائن انساني. ولكن، على مايبدو، قلة قليلة من الناس فقط أدركت هذا. . . مامن أحد قال: «أنا يانك. يانك هو أنا بالذات».

من الصعب أن لاتتعاطف مع الجمهور، وليس مع المؤلف المسرحي.

ومع ذلك فان مفهوم أونيل يستبق بشكل عميق تفكير الجيل اللاحق. مثل يانك، على الانسان أن يكافح ضد قدره وقطيعته مع عالم غريب. وخلافاً للحيوانات، لم يعد يتمتع بـ «الانسجام القديم» الذي كان يربطه بالطبيعة، ولم يصل بعد الى انسجام روحي. كان صراع الانسان كما يقول أونيل «مع الآلهة، لكنه الآن مع نفسه، مع ماضيه، مع محاولته في «أن ينتمي». وفي مناسبة أخرى أوضح أونيل أن «الانتماء» يشمل الفهم المتبادل. وعلى الرغم من ذلك، لم ترسم المسرحية ذاتها سوى صورة غائمة للروح

الانسانية كضحية للمادية، وهي تطرح أسئلة عن دور الانسان في المجتمع دون اعطاء أي جواب. بعض النقاد مثل باترسون جيمس في «بيلبورد» لم يستطع سماع سوى لغة تافهة، ولم ير سوى موضوع مقزز للنفس.

في مقالة في هيرالدتريبيون، قال أونيل بأن هدفاً أبعد كان يكمن خلف التعبيرية وهو أنها تسعى الى جعل المؤلف يتكلم مباشرة الى الجمهور». وأشار الى أنه لايوافق على تقديم الشخصيات كفكرة مجردة، خصوصاً وأنه مامن مشاهد بات يرغب في فقدان «الاحتكاك الانساني الذي يمكّنه من الاندماج ببطل المسرحية. إنه لأمر صحيح أن مسرحيات أونيل التي كتبت بعد «القرد الكثيف الشعر» ابتعدت عن الموقف التعبيري المتطرف: إنها أكثر انسانية. وبازدياد أصبح أسلوب سترندبيرغ في مراحله المتأخرة هو النموذج لدراسات أونيل للمعاناة الانسانية. حين قدم مسرح بروڤنستاون المجدّد أول موسم من «المسرح التجريبي» عام ١٩٢٤، افتُتح بمسرحية «موسيقا الشبح» The spook sonata (العنوان الذي كان شائعاً بدلاً من The Ghost sonata). وقد ساعد أونيل بشكل أساسي في اخراجها وكتب بيانها الموجز عن العرض. لقد وصف ماحققته «رقصة الموت بأنه مافوق طبيعي» ورأى في «موسيقى الشبح» مادعاه مسرحية «ماوراء الحياة». كانت جهود أونيل في منتصف عمره منصبة على كتابة مثل هذه المسرحيات الفوق طبيعية الماوراء الحياة بنفسه، مؤكداً مرة أخرى على الحاجة لرفض «تفاهة المظاهر»، كان يؤمن أن علينا أن «نعبر الى منطقة غير مدركة حيث أرواحنا، المخبولة من العزلة وجمود اللحم، تطور ببطء لغتها الجديدة عن القرابة».

بين عامي ١٩٢١ و١٩٢٦، كانت حصيلة أونيل التجريبية وفيرة، حيث كانت سرعته في كتابة المسرحيات تفوق امكانية عرضها. وقد استمرت ملاحقته للصيغ التعبيرية في البداية بنجاح أقل من خلال مسرحية «كل أبناء الله لهم أجنحة» التي أخرجها جيمس لايت ومثل معه بول روبسون وماري بلير على مسرح بروڤنستاون عام ١٩٢٤. كانت المسرحية عبارة عن دراسة

نفسية للزواج بين البيض والسود. إلا أن الشغب الذي كان متوقعاً بسبب هذا الموضوع العرقي لم يحصل، وربما نظراً لهذا السبب الملتوي اعتبرت المسرحية مخيبة للآمال. وفي العام ذاته، تمكنت مسرحية «رغبة تحت شجر الدردار» من دمج العناصر الواقعية بالرمزية بذكاء. كانت الشخصيات أشخاصاً حقيقيين من نيوانغلند، بينما سمح اطار الخلفية المكون من بيت مظلل بشجرتي دردار مزعجتين للجمهور برؤية «حقيقة» الشخصيات الموجودة في داخل البيت متميزة عن «المظهر» خارجه. وهكذا، في الجزء الثاني من المشهد الثاني، يخبر العجوز أفرايم كابوت زوجته الزانية آبي بقصة حياته وهي تحدق الى الجدار وكأنها داخل غرفة ابنه إيبن. وبعد ذلك بوقت قصير، يمارس آبي وايبن الجنس داخل البيت، في حين يخرج كابوت، المجسد للبرودة والبيوريتانية المتشددة، الى الحظيرة لينام مع بقراته. لقد دامت عروض هذه المسرحية حوالي سنة تقريباً، حيث قام والتر هيوستن بدور افرايم، ماري موريس بدور آبي وشارلز إليس بدور ايبن، وقد شجع على ذلك محاولات مسرح نيويورك لمنعها. وفي لندن لم تكن هناك أية صعوبة في منعها.

كانت «الإله الكبير براون» أكثر تجارب أونيل طموحاً حتى وقتها. أخرج المسرحية وصمم ديكورها روبرت ادموند جونز على مسرح غرينويتش ڤيلليج عام ١٩٢٦، وقد عالجت مشكلة أن يكون المرء فناناً في مجتمع مادي. لقد عبر عن الصراع داخل الروح من خلال شخصيتين منفصلتين، الشخص المحافظ الناجح وليم براون (قام بدوره وليم هاريغان) والفنان المتمرد ديون انطوني (قام بدوره روبرت كيث). إن اسم ديون انطوني يستدعي الى الذهن بشكل متعمد كلاً من الوثنية الخلاقة في ديونيزيوس و«الروح المسيحية الرافضة للحياة» في القديس انطون. في البداية يتنافس البطلان على حب مارغريت «المرأة- الفتاة الأبدية» بشكل يماثل مارغريت عند فاوست. وبعدئذ يتحولان الى سيبل الحسية، الأرض الأم. إلا أن هذه المسرحية تلفت الانتباه خصوصاً لاستخدامها الموسع للأقنعة على الطريقة البيرانديلليه:

فكلاهما يخفيان حقيقة الشخصية ويظهران التغييرات التي يتركها مرور الزمن. عملت مثل هذه المعالجة التجريدية، على كل حال، ضد التصوير الواقعي للشخصيات وجعلت المسرحية، الى حد ما، ناقصة الحيوية. لقد ارتبك المشاهد نتيجة ازدواجية القناع، وماأريد له أن يكون ظلالاً للشخصية تحول بالمصادفة الى تناقضات. ومن جانبه، اعتقد أونيل أن المشكلة هي أن الأقنعة كانت حقيقية أكثر من اللازم وأراد لها أن تكون أكبر، لكنه شكا من أن المسرح التجاري لم يوفر الزمن ولا النقود للتجربة.

مسرحية «ضَحِكَ أليعازر» جربت أيضاً استخدام القناع. وهذه المسرحية نقحت عدة مرات، إلا أن مداها الواسع كاد يجعل عرضها متعذراً. عرضت لأول مرة، ليس في نيويورك، وإنما على مسرح بسادينا في كاليفورنيا عام ١٩٢٨، ولم تعرض أبداً على برودواي. لقد كانت هذه المسرحية محاولة غير ناجحة لتقديم فعل طقسي من عودة أليعازر من القبر، قادراً على الابتهاج بالموت ورؤية الخلود الحقيقي. يبقى أليعازر دون قناع ويصبح وجهه أكثر شباباً في حين تضع المجموعات، التي تواجهه بالمئات، الأقنعة على شكل كورس للتعبير عن فكرة وجودهم الجماعي. في عام ١٩٢٨ أيضاً، قام فيليب مويلر باخراج «المولِّد» وصمم ديكورها لي سيمونسون لمسرح غيلد. حاول هذا العمل تقديم المولِّد كإله رمزي لعصر الآلة، وقد أريد لها أن تكون الجزء الأول من ثلاثية مسرحية. أعطاها نويل كوارد عنوان «رحم ذو اطلالة» فكانت اخفاقاً كبيراً جعل أونيل يتخلى عن فكرة المسرحيتين اللتين كان يخطط لهما.

تبع ذلك ثلاثية «الحزن يليق بالكترا» في عام ١٩٣١ التي أخرجها مويلر وصمم ديكورها جونز لمسرح غيلد، وقامت أليس برادي بدور لاڤينيا، ناظيموڤا بدور كريستين وايرل لاريمور بدور أورين. اتخذت المسرحية شكل تراجيديا اغريقية، لكنها مع ذلك، اعتمدت على الأفكار الفرويدية الحديثة عن الدوافع، وهكذا عمل جوهرها الأساسي عن الطبيعية النفسية على تحويل ماأريد له أن يكون لوناً مأساوياً الى عاطفية مفرطة. أراد أونيل أيضاً

استخدام الأقنعة، لكنه رأى أنها ستؤدي الى حوار أقل واقعية. وبناء على ذلك حاول الحفاظ على صورة واقعية لنيوإنغلند ـ بالاكتفاء بوجوهـ شبيهة بالأقنعة لشخصياته. لقد أدهش الجمهور بحجم هذا العمل، والوحيد هو روبرت بنشلي في «نيـويوركـر» الذي لم يتـرك فيـه تأثيـراً قـوياً -لـم تكن تراجيديا اغريقية جيدة، كما كتب، بقدر ماكانت «ميلودراما جيدة، قديمة الطراز ملتوية».

إن استخدام أونيل للأقنعة في كل من «القـرد الكثيف الشعـر»، «كل أبناء الله لهم أجنحة»، «الإله الكبير براون» و«ضحك أليعازر» قد تخطى حدود التعبيرية. ففي مقالات كتبها في «أمريكان سبكتيتور» في تشرين الثاني وكانون الأول عام ١٩٣٢، أشار الى أن استمرار عروض «الإله الكبير براون» لمدة ثمانية أشهر كان غير عادي نظراً لاستخدامها الواسع لحيلة قديمة كهذه، وبين أن الوقت كان مهيأً بشكل واضح لاعادة تقديم مثل هذا «التقليد الضروري الجديد والملهم درامياً». كانت القيمة الرئيسية للدراما المقنّعة، كما يعتقد هو، «نفسية، صوفية ومجردة». لقد جعل القناع جسد الممثل أيضاً «حياً وتعبيرياً» مثلما كان وجهه من قبل، اضافة الى أنه كثف وأكد موضوع مسرحيته. وأخيراً بين نجاح القناع أيضاً الحاجة لتأليف مسرحي أكثر عمقاً: «لماذا في العمق» تساءل هو «يكون هذا التبصر النفسي الجديد في السبب والنتيجة الانسانيتين إن لم يكن دراسة للأقنعة، تمريناً في خلع الأقنعة»؟ تعتبر هذه المقالة «مذكرة عن الأقنعة» وثيقة نادرة عن زمنها، ولكن في الواقع، لم تكتب أعظم مسرحيات أونيل عن خلع القناع، أي تلك التي تعبر بأفضل شكل عن الصراعات الخفية للعقل، إلا في المرحلة الأخيرة، المرحلة الطبيعية من حرفته في التأليف المسرحي. إنها عمله الخالد «رحلة النهار الطويلة في الليل».

* * *

١١- التعبيرية في أمريكا: مابعد أونيل

«الآلة الحاسبة» ١٩٢٣، «موت بائع» ١٩٤٩ «كامينوريل» ١٩٥٣

كان تأثير يوجين أونيل على الكتابة المسرحية الحديثة مباشراً. فعلى مسرح غاريك عام ١٩٢٣، قدم فيليب مويلر من فرقة غيد مسرحية تعبيرية أمريكية أخرى قدر لها أن تحظى باهتمام عالمي، إنها «الآلة الحاسبة» تأليف ألمر رايس (١٨٩٢-١٩٦٧). ان تجاربه في مجال الشكل والأسلوب التعبيريين في هذه المسرحية راديكالية وجريئة. ففي مسرحيته الأولى «قيد المحاكمة» ١٩١٤، أظهر رايس مهارة كمبدع فني، مستخدماً خشبة دواره على طريقة «السرد العكسي» في السينما، يقفز الى الوراء زمنياً من مشهد قاعة المحكمة المركزي الى مشاهد أسبق توضح حياة الشخصيات. إن قدرته الابداعية كمؤلف مسرحي ومخرج لم تفارقه أبداً، وقد سافر مرتين الى روسيا السوفييتية للاطلاع على الصناعة المسرحية الحديثة. في عام ١٩٥٣، أصبح المدير الحكومي لمشروع المسرح الفدرالي في نيويورك ليطرح مفهوم «الجريدة الحية» التي سيرد المزيد عنها لاحقاً. كان موضوع رايس الهجائي في «الآلة الحاسبة» مناسباً تماماً للصيغة التعبيرية، وهذه المسرحية ماتزال تتمتع بالتأثير الذي كان لها في عام ١٩٢٣.

كانت مسرحية احتجاج اجتماعي عام، تطرح على الخشبة رؤية لمجتمع آلي مسلوب تسيطر عليه التجارة. ومثل أمين الصندوق عند كايزر، هنا من لا اسم له السيد صفر، الذي مثله لأول مرة دادلي ديغز، كاتب حسابات، أداة تافهة لاقيمة لحياته كآلة حاسبة بشرية، وهذا افتراض يتأكد بعد خمسة وعشرين عاماً من الخدمة لشركته حين يستبدل بآلة حقيقية.

وفي سورة غضب، يقتل صفر رب عمله، إلا أن اعدامه كقاتل يمنحه فقط بعض الوقت في الحقول الفردوسية قبل أن يشرع بشكل تهكمي بالعمل على آلة حاسبة سماوية؛ وحتى هناك يطرد من السماء كفاشل.

تقدم مشاهد المسرحية السبعة خطابات رمزية حادة لالقاء الضوء على مأساة صفر بالطريقة التعبيرية. وعلى كل حال، نفى رايس في رسالة له الى نيويورك تايمز، التأثير المحتمل لمسرحيات تعبيرية أخرى قائلاً إنه، لكي يصور «المغزى الداخلي» للأحداث، وجد من المناسب ن يكتفي بمجرد «الابتعاد» كلياً عن الحقيقة الموضوعية، وأن يستخدم الرموز، التكثيفات وذزينة من الحيل التي -بالنسبة للتقليدي- يجب أن تبدو خيالية بشكل اعتباطي». وهذا كما افترض، هو «المقصود بالتعبيرية».

صمم الديكور لي سيمونسون. كانت جدران غرفة النوم في المشهد الأول مكسوة بصفحات ورق من القياس الكبير مغطاة بأعمدة من أرقام مضاءة بمصباح واحد غير مغطى.

يتكون المشهد من مونولوغ لانهائي للسيدة صفر التي مثلت دورها هيلين ويستلي، وهي تصفف شعرها. المشهد الثاني يقدم السيد صفر جالساً على كرسي عالٍ بدون ظهر على مكتب مقابل امرأة عادية متوسطة العمر هي ديزي ديانا دورثيا ديڤور، كاتبة حسابات مثل صفر، قامت بدورها مرغريت ويتشرلي. حين يعلن المدير طرد صفر من العمل، يُسمع صوت الدوّامة البعيد، وتبدأ الأرضية بالدوران. تصبح الموسيقا أعلى وتأخذ الأرضية بالدوران بشكل أسرع حتى تصبح الكلمات غير مسموعة ويُرى فكا المدير وهما يفتحان ويطبقان فقط دون توقف:

الموسيقا تعلو وتعلو. واليها يضاف كل مؤثر مسرحي بعيد عن الخشبة: الرياح و الأمواج، الخيول المهرولة، الصفير المتنقل، أجراس عربة الجليد، منبه السيارة، تحطم الزجاج، عشية رأس السنة، ليلة الانتخابات، يوم الهدنة

وثلاثاء المرفَع* . الضجة تصم الآذان، تسبب الجنون، لاتطاق . وفجأة تبلغ أوجها في جلجلة رعد مخيف . وللحظة هناك ومض أحمر يغرق بعدها كل شيء في الظلام .

جيران صفر هم السيد والسيدة واحد، السيد والسيدة اثنان وهكذا، يمثلون المجتمع المسير آلياً، وهم يدخلون ويخرجون في رتل ثنائي، لابسين ملابس وشعوراً مستعارة موحدة مع أن ألوان هذه الملابس والشعر مختلفة . وهم يتبادلون التحية بعبارة متكررة «كيف حالك ياسيدة واحد» . . كيف حالك ياسيد صفر» وهكذا . في المشهد الرابع يصبح هؤلاء الأشخاص هم أيضاً هيئة محكمة (صفر)، وكلهم يجلسون في صف وسواعدهم معقودة على صدورهم وينظرون أمامهم ببلاهة . وأخيراً يقفون على أقدامهم كأنهم شخص واحد ويصرخون بصوت واحد «مذنب» .

بشكل متعارض مع مسار التطور التجاري في برودواي عام ١٩٢٣- سيرانو دو بيرجوراك في احدى كفتي الميزان وزيغفيلد فوليس في الأخرى- كان للحيل اللاواقعية في «الآلة الحاسبة» تأثير قوي على جمهور نيويورك . في مقدمته للنص المنشور، حاول فيليب مويلر بسط مباديء هذه المسرحية :

لئن كانت «التعبيرية» رؤية موضوعية مثلما ينبغي أن تكون أية ملاحظة، فانها اسقاط ذاتي ؛ أي أنها جميع الأفكار نصف المفهومة و«البعيدة»؛ أي جميع تطلعات ومكبوتات العقل، وقد كشفت . . وبهذا الشكل كشف السيد رايس بطريقة تعبيرية عقول ونفوس أشخاصه .

على كل حال، حين عرضت المسرحية على مسرح كورت في لندن من قبل جمعية الخشبة، اخراج دبليو . ج . فاي عام ١٩٢٨ كان الناقد جيمس آغيت أقل تأثراً، وبحث في الأسباب التي يحتمل أن تكون المسؤولة عن ازدهار التعبيرية في لندن، ثم شن حملة عنيفة ضدها في مقالة شهيرة بعنوان «القضية ضد التعبيرية»، ببساطة ليس صحيحاً، كتب آغيت ؛ «أن جميع

* ثلاثاء المرفع : آخر يوم قبل الصوم الكبير .

الموظفين في مخزن ما متماثلون تماماً» . ثم تابع ليقول بأن أسطورة «الملايين المسحوقة الفاقدة للاحساس» قد ابتكرت من قبل «شخص لم يلتق أبداً بميكانيكي خارج مؤسسة ما» . وبذلك وصل الى النقطة التي يريد وأوجز الاعتراضين التاليين على التعبيرية في المسرح كما رآها :

١- إن طريقتها التبسيطية تقضي على الفردية في المسرحي .

٢- إنها تلغي الخيال من خلال كونها تحديداً أكثر واقعية من التصويرية التي تريد إبطالها .

بدا آغيت وكأنه يدافع عن فن أساسي في التأليف المسرحي حين أضاف بحسرة قائلاً : «كان هناك زمن حيث لم يكن على الشخصية إلا أن تقول (وهل البديل القديم ميت؟) ثم جاء الموت ليجتاح الخشبة وكأنه غيمة» .

وبمسحة أخف ، استخدمت التقاليد التعبيرية في حوالي هذه الفترة في عدد من الأعمال الكوميدية العذبة على خشبة نيويورك . فقد كانت «شحاذ على صهوة حصان» ١٩٢٤ التي أعدها جورج س . كاوفمان (١٨٨٩-١٩٦١) ومارك كونيلي (١٨٩٠) عن «رحلة هانز سونستوسر الى الجحيم» لبول آبيل ، حققت نجاحاً مالياً سريعاً نظراً لهجائها اللطيف للنزعة المادية الأمريكية . والحيلة الأساسية في هذه المسرحية هي حلم يجد فيه شخص يدعى نيل ماكراي (مؤلف موسيقي) نفسه وقد تزوج من غلاديس كادي ، الابنة المبتذلة لرجل أعمال غني . يصور الأب وهو مجهز بأدوات لعب الغولف مع جهاز هاتف مثبت الى صدره ، والأم تحمل كرسياً هزازاً مثبتاً الى ظهرها . نيل بائس جداً في حلمه الى درجة أنه يقتل الأسرة بكاملها . يتنامى الخيال ، ثم يحكم عليه بتقديم موسيقا رخيصة في «مصنع كادي الفني الموحد» . ولحسن الحظ ، يستيقظ ويتزوج فتاة مجاورة له- إنها نهاية مريحة . ليس من الصعب تخيل الموقف الذي كان يمكن أن يتخذه التعبيريون الألمان الشباب الغاضبون قبل عقد من الزمن تجاه هذا الفرع الناشيء عن جهودهم .

على كل حال، وكما تبين، أدت ممارسة كاوفمان القائمة على التعاون مع الكثير من المؤلفين المشاركين الى منعه من تطوير أسلوب متماسك من الدعابة خاص بمسرحياته الكوميدية عن الحياة الأمريكية.

كان ثورنتن وايلدر (١٨٩٧-١٩٧٥) مؤلفاً مسرحياً آخر من هذه الفترة استفاد من الفرص التي قدمتها الثورة التعبيرية. لقد طرحت مقالته «بعض الأفكار عن التأليف المسرحي» النظرية القائلة بأن «المسرح هو عالم التظاهر» الموجود فقط من خلال التقاليد. ولهذا السبب «يثير نشاط المشاركة في خيال المشاهد» ويشجع الجمهور على اعادة خلق حدث المسرحية. والمسرح أيضاً «يرفع الحدث من الخاص الى العام» بشكل آلي، وهكذا، مثلاً، تصبح جولييت الفتاة العاشقة في كل زمان ومكان ولغة. قد توضح هذه الفكرة سبب استمرار وايلدر بالتعلق بأهداف التعبيرية لفترة طويلة حتى بعد أن خف تأثيرها.

إن مسرحياته الناجحة ذوات الفصل الواحد لعام ١٩٣١، «غداء عيد الميلاد الطويل»، «الرحلة السعيدة الى ترنتون وكامدن» و«عربة البولمان هيا واثا» كلها تستخدم حيلاً مسرحية بسيطة لتصوير أسر أمريكية نموذجية كما تُرى في البعد الزمني، وتمهد الطريق الى مسرحياته الطويلة اللاحقة. وهكذا في «غداء عيد الميلاد الطويل» جيل يلي جيلاً على طاولة الطعام اعتماداً على حيلة ادخال الممثلين عبر مدخل واحد مزين بأكاليل الورد والفاكهة للاشارة الى الولادة، ثم جعلهم يخرجون من مدخل آخر وضع على حوافه وعلق عليه المخمل الأسود للاشارة الى الموت. وهذان المدخلان يفتحان ويغلقان دون وسيط مرئي. وجميع النساء يلبسن أثواباً نسائية طويلة متماثلة، وجميع الرجال بالمعاطف الرسمية. ومع تقدم النساء بالسن، يضعن شالات على أكتافهن، ويشير الرجال الى مرور السنين بوضع شعور مستعارة بيضاء على رؤوسهم. من خلال هذه الحيل، يتم الايحاء بسهولة الى أن تسعين غداء عيد

ميلاد قد مرت، وجميعها من الطعام الخيالي والسكاكين والشوكات الخيالية، وكلها أيضاً خلال ثلاثين دقيقة على الخشبة. والمسرحيتان الأخريان تستخدمان أيضاً مدير مسرح مجهول لاشخصي ككورس يعبر عما فيهما من أفراح وأحزان.

أثبتت أولى مسرحيات وايلدر الطويلة «بلدتنا» ١٩٣٨ التي أخرجها جيد هاريس على مسرح هنري ميللر، نيويورك، أنها الأكثر شعبية بين جميع المسرحيات التعبيرية الأمريكية. إنها قصة هجائية عن حياة مجتمع بلدة صغيرة في نيوهامبشاير، وهي عرض عاطفي للأحداث العادية من ولادة وزواج وموت ومانضفيه عليها من قيم. لقد استخدم وايلدر تعابير عامية بسيطة، وقدم نماذج بسيطة من الشخصيات، إلا أن كل ذلك لم يكن ذا أهمية لولا الغياب الفعلي للأدوات المسرحية والمناظر عن الخشبة. فالخشبة العادية لم تؤد فقط الى تعميق ادراك الجمهور للأحداث التي لولا ذلك لكانت عديمة الأهمية، مثل ايصال الحليب في الصباح الباكر، تقديم العلف للدجاج، وما الى ذلك لأن أداءها صامت، لكنها أيضاً تمنح المسرحية حرية استخدام الزمن بلا قيود، وخصوصاً اظهار تأثير الماضي على الحاضر. إن حيلة تمثيلية مثل شخص مدير المسرح الكورسية (نموذج توم في مسرحية وليامز «هواية الحيوانات الزجاجية» وكوينتين في مسرحية آرثر ميللر «بعد السقوط») تعمل على تحقيق غرضين:

تعميم شخصيتي جورج جيبس واميلي ويب المقدمتين بشكل مرح كرمز لجميع الشبان والشابات الذين يحبون ويتزوجون، وأيضاً، وبلمسة من الدعابة، تبعدُ جمهوره عن العاطفة والشفقة فيما يخص موت إميلي أثناء الولادة. إن مدير المسرح ينجح حتى في اعطاء هذه الأحداث صفة شمولية - وقد وجدت نيويورك تايمز أن المسرحية أعطت الحياة «مغزىً روحياً غريباً» مما جعل كل ناقد يستخدم لفظة «مسكون بالأرواح» أو كلمة مماثلة.

وبالاتجاه ذاته كانت مسرحية «نجونا بأعجوبة» ١٩٤٢ أكثر تحدياً وأقل شعبية، لأن هذه المسرحية، اعتماداً على مسرحية مماثلة، حاولت أن تقدم من خلال الشخصيات ذاتها عملية الخلق كلها وتاريخ الجنس البشري منذ فترة سكان الكهوف وحتى سكان ضواحي نيوجرسي الحديثة وهم ينجون من كل الكوارث بدءاً من الطوفان حتى الحرب العالمية. وما كان ينبغي اعتباره تجربة عميقة ومؤثرة في المسرح صار أقرب إلى لعبة ذهنية قضى فيها المشاهد وقته محاولاً تذكر ما يعرفه عن الماضي.

لم تختف آثار التكنيك التعبيري كلياً من المسرح الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. فقد كان كل من آرثر ميللر (١٩١٥-)وتنسي وليامز (١٩١٤-) طبيعياً بشكل أساسي بالطريقة التي يرى فيها الحياة، وكان موقفهما من الحوار واقعياً في أعماقه- وإن كان ميللر أقرب إلى إبسن في نثره ووليامز أقرب إلى تشيخوف بشاعريته. ومع ذلك فإن كلاهما اعتمدا في مفهوم وبنية مسرحياتهما وبشكل غريب على عنصر ما من التعبيرية.

في مقدمة ١٩٥٨ لـ «مجموعة مسرحيات» من تأليفه، كتب ميللر ملاحظة توضيحية عن أصل مسرحيته «موت بائع» ١٩٤٩:

(الصورة الأولى التي خطر ببالي أنها ستكون في «موت بائع» هي صورة وجه هائل بارتفاع عقد فتحة المنصة الذي سيظهر وعندئذ يفتح، ونشاهد داخل رأس إنسان. والحقيقة أن العنوان الأول كان «داخل رأسه»).

كان لداخل رأس البائع أن يكشف عن جملة من التناقضات. وحين أعلن ميللر «تمنيت خلق شكل يستطيع، كشكل بحد ذاته، أن يكون حَرْفياً هو سيرورة تفكير ويللي لومان»، تفكيره الذي يمكن أن يكون صوت تعبيري مبكرٍ: «إن أي شكل درامي هو أداة، طريقة لتحويل احساس ذاتي ما إلى شيء يمكن فهمه من خلال رموز عامة». لقد بدا الشكل في «موت بائع» مثلما في المسرحية التقليدية ذات الفصلين، لكنه مجزأ إلى أجزاء عرضية بواسطة الإضاءة والتغيرات المكانية بحيث نقل التداعيات الحرة للعقل:

وأنا انظر الآن يبدو شكلها شكل اعتراف، لأنها تُروى بهذا الشكل، حيناً تتحدث عما حصل بالأمس، وأحياناً تنعطف فجأة إلى شيء ما مرتبط بزمن يعود إلى ما قبل عشرين عاماً مضت، وبعدئذ تقفز حتى ما هو أبعد لتعود عندئذ إلى الحاضر وحتى إلى التأمل حول المستقبل.

من خلال مثل هذا الرصف السينمائي للزمن والمكان، استطاع المزاج أن يكون كما أراده المؤلف، هجائياً أو غنائياً.

أشار ميللر أيضاً إلى أنه، على الرغم من أننا نستطيع اعتبار «موت بائع» سينمائية من حيث البنية، فإنها قد «أخفقت كفيلم سينمائي»، لأن «الشاشة» بالمقارنة مع خشبة المسرح «محدودة زمانياً ومكانياً». في المسرح، تبقى خلفية هذه المسرحية دو تغيير- هيكل الإطار بيت صغير استبعد الجدار الأمامي منه. وهذه الخلفية فصلت أحداث المسرحية الخيالية عن أحداثها الواقعية، و قد أوضح ميللر كيف أن مقدم الخشبة، ما بين البيت والجمهور في الفصل الأول، قام بمهمة مزدوجة:

هذه المنطقة الأمامية تقوم بدور الفناء الخلفي إضافة إلى كونها موقع جميع تخيلات ويللي ومناظر مدينته. كلما كان الحدث من الحاضر، كان الممثلون يعملون على مراعاة خطوط الجدران المتخيلة، فيدخلون البيت فقط من بابه الموجود إلى اليسار. ولكن في المشاهد المتعلقة بالماضي، تلغى هذه الحدود وتدخل الشخصيات وتخرج من الغرفة وهي تخطو «عبر» الجدار إلى مقدم الخشبة.

فضل ميللر أن يغير مشهده لفظياً، ليبقي الصورة حية، كما قال، من خلال الصورة التي تليها، أما في الفيلم فتحل كل صورة بصرية بشكل كامل محل الصورة السابقة. بهذا الشكل يمكن القول إنه على الرغم من أن مضمون المسرحية كان نفسياً من حيث الدافع وطبيعياً من حيث المظهر، فإن صيرورة عقل ويللي هي التي حددت نمط المسرحية. لقد مزجت «موت بائع» الواقعي بالتعبيري بشكل رائع.

كان تنسي وليامز يكتب دائماً عن أهدافه الفنية بحرية، ويؤمِّن فرصة جيدة لاختبارها من خلال تجسيدها. ففي «ملاحظات العرض» التي كتبها لمسرحية «هواية الحيوانات الزجاجية» ١٩٤٤، قال بأنها «مسرحية ذاكرة» يمكن تقديمها بـ«تحرر غير عادي من التقاليد». وقد أخذ عن المخرج الألماني ايرڤن بيسكاتور فكرة توزيع عدد من العناوين والصور خلال المسرحية تسقط على شاشة، وبالتأكيد كان وليامز يرى طريقته القائمة على الحدث تعبيرية. «إن التعبيرية وجميع التقنيات غير التقليدية في الدراما لها هدف مشروع وحيد، وهو توجه أقرب إلى الحقيقة».

لم تكن مثل هذه الحيل محاولة للهروب من الواقع، وإنما لإيجاد «تعبير أكثر نفاذاً وحيوية عن الأشياء كما هي» وقد أيقن أيضاً بأنها كانت خطوة نحو مسرحٍ تشكيلي (بلاستيكي) جديد» مسرح يحل محل «المسرح المنهك ذي التقاليد الواقعية». تلك كانت النبرة المألوفة، ولكن في الواقع، أدى استخدام الشاشة إلى الوقوف في طريق التأثير المباشر لحدث المسرحية، فكان من الحكمة التخلي عنها. ومع ذلك استمر وليامز في متابعة ما هو غير تقليدي، فقد كتب في مقدمته لمسرحية «وشم الوردة» ١٩٥١ عن «اقتناص الأبدي من المفرط في آنيته»، واعتبر ذلك «اللعبة السحرية العظيمة للوجود الإنساني». وبأي شكل من الأشكال، يجب على المسرحية أن تسعى لايقاف الزمن.

في عام ١٩٥٣، كتب وليامز أكثر مسرحياته تعبيرية وهي «كامينوريل». كتب في نيويورك تايمز في ١٥ آذار ١٩٥٣ مبيناً أن هذه المسرحية كانت «بمثابة بناء عالم آخر». لقد كانت بالطبع، هي تصور هذا المؤلف المسرحي للعالم الذي وجد نفسه فيه، وهي تعبيرية تحديداً في نقل وجهة نظر مبدعها. تصور «كامينو ريل» عالماً شريراً بشكل كبير، مستبداً وشرساً. إنها مسرحية خيالية كلياً، مكتوبة بالشعر الحر، قصة رمزية عن الحياة «خارج الزمان في مكان لا موقع له». وجد وليامز أن هذه الطريقة

تمنحه حرية خاصة في التأليف «تفكيك وتحويل صور الحلم بشكل مستمر»، مع أن هذه الحرية تستلزم عملاً مضنياً بخصوص شكل المسرحية. عمل كل من المؤلف وأول مخرج لها، إيليا كازان، على تحقيق جريان مستمر للحدث العرضي، وقد ادعى وليامز أن «كامينو ريل»، من بين جميع المسرحيات التي كتبها، هي «الأكثر أهمية بالنسبة لابتذال العرض».

وعلى كل حال، عانت هذه المسرحية من كل مساوىء الكتابة الطليعية. فقد كانت ضعيفة في التشخيص، مغرقة في الرمزية وفلسفية بشكل متعمد. كان استقبال العرض الأول محرجاً بشكل متوقع، علماً بأن العروض التالية في نيويورك عام ١٩٦٠ و١٩٧٠ لاقت تفهماً أفضل. بعض ممن وجد المسرحية غامضة أزعجهم غياب التقاليد المألوفة.

لقد ادعى وليامز أن على «القصيدة أن لا تعني وإنما تكون» وأن «الرموز ليست سوى الكلام الطبيعي للدراما» وضرب مثلا عن رمزية المسرحية حقيبة سفر كزنوفا التي ألقى بها من نافذة فندقه حين لم يستطع دفع الفاتورة: «في حين ما تزال الحقيبة في الهواء، يصرخ «انتبهوا، لدي-» وحين ترتطم بأرض الشارع يتابع «سريعة العطب- ذكريات...» ولكن، بشكل متناقض ظاهرياً، حين يميز المشاهد الرمزية في هذه الحادثة يجدها واضحة وساذجة. لقد اقتنع وليامز أن لفظتي «ديناميكي» و«عضوي»، وإن أصبحتا سيئتي السمعة في النقد المسرحي مع حلول عام ١٩٥٣، فإنهما ماتزالان تحددان المزايا التي تحظى بأعلى قيمة في مسرحية ما. ولسوء الحظ، فإنهما الكلمتان اللتان يصعب أن تحضرا في الذهن عند مشاهدة «كامينوريل» التي تفقد لمسة الشاعر المحسوسة في «هواية الحيوانات الزجاجية» أو «عربة اسمها الرغبة» ١٩٤٧.

لقد كانت فترة ما بين الحربين مرحلة خطوات متقدمة في تصميم المشهد الأمريكي واعطاء التقنيات التعبيرية طابقاً محلياً. كان جو ميلزينر (١٩٠١- ١٩٧٦) الفنان الذي مكنته مواهبه المتعددة من استيعاب المزيج

المكون من الأسلوبين التقريري والتمثيلي الموجودين عند ميللر وولیامز في الأربعينات. بعكس مردكاي غورليك (١٨٩٩-)باهتماماته الأكثر اجتماعية وروبرت ادموند جونز بموقفه الأكثر انطباعية طرح ميلزينر أن مهمة مصمم الديكور لم تكن تقديم خطاب شخصي، وإنما مشاركة المخرج تفسيره للمسرحية ومشاكل عرضها («تصميم ديكور الخشبة» ١٩٥٦). لقد تحول في حرفته من خلفيات «فيها افراط» وبالتالي تبدو غير منسجمة مع العرض، إضافة إلى افتقادها للقدرة العملية التطبيقية، إلى تبسيط ومرونة أكبر.

كان مثل هذا الاهتمام بوحدة وتكامل العرض ككل واضحاً أيضاً في عمل لي سيمونسون (١٨٨٨- ١٩٦٧) ونورمان بيل غيدز (١٨٩٣-١٩٥٨) ودونالد أونسلاجر (١٩٠٢- ١٩٧٥). لقد جعل مصممو الديكور هؤلاء عملهم يعبر عن المسرحية وليس عن الفنان، كما آمنوا بقوة بالتعاون الخلاق مع المخرج. إن مصمم الديكور والمخرج، «أو ينبغي أن يكونا»، كل منهما «أنا ثانية» للآخر.

* * *

١٢- التعبيرية في ايرلندا:
أوكيسي في المرحلة المتأخرة
«الكأس الفضي» ١٩٢٨

إننا مدينون بالتجارب التعبيرية الايرلندية الأولى إلى سيد الطبيعية الإيرلندي، شون أوكيسي (١٨٨٠- ١٩٦٤) فقد ذهبت به قراءته النهمة لكل من سترندبيرغ، كايزر، تولر واونيل إلى درجة تحدي سياسة ييتس الداعية إلى دراما وطنية خالصة على مسرح آبي، دبلن.

يمكن تلمس بعض ومضات الكتابة التعبيرية في فترة مبكرة تعود حتى عام ١٩٢٦ في مسرحية أوكيسي «المحراث والنجوم». ففي الفصل الثاني الرائع من هذه المسرحية، تسمع الخطابة الوطنية الحماسية التي يلقيها الشخص المجهول خارج الحانة مصحوبة بأصوات السكارى المتزايدة صخباً في الداخل، إنها منتصف الطريق نحو خلق تأثير طقسي من النوع التعبيري. والفصل الرابع ينتهي بمزيج غير عادي من المؤثرات الرمزية: جنديان بريطانيان يجلسان وهما يشربان الشاي بجانب جسد بيسي بورغيس، بينما تُسمع أصوات طلقات بندقية ورشاش بعيداً عن الخشبة وأصوات «سيارات الاسعاف» والغناء التهكمي «ابقِ حرائق الوطن المشتعلة».

مثل هذه الأشكال من المزج والرصف يجب أن تعزا إلى رغبة أوكيسي في ايجاد طريقة موضوعية في الكتابة المسرحية. لقد كان رجلاً شديد الاهتمام ببلده، لكنه رفض أن يكون أحادي النظرة، كما أن عقيدته السلمية تجاوزت الوطنية الشديدة التي استحوذت على ابناء بلده بعد ثورة الفصح عام ١٩١٦. في مسرحية «المحراث والنجوم» يتم التعبير بشكل فعلي عن آراء أوكيسي السياسية من خلال (العصبة)، وهي شيوعية كوميدية أساساً. إن محاولة اقناع فتاة جميلة بقراءة «فرضية جنرسكي حول نشأة وتطور ووحدة

الفكر الثوري للبروليتاريا» على ما في هذا العنوان من استحالة فهم، حين تكون منشغلة بالغَزَل، ليست الطريقة التي تساعد على تشجيع الجمهور للانضمام إلى الحزب. وعلى كل حال، لامجال للانكار بأن أوكيسي تعرض لانتقادات لاذعة من الوطنيين الايرلنديين ذوي الرؤوس الحامية والأخلاقية الكاثوليكية التقليدية. وحين تظهر المشاعر البطولية في المسرحيات المبكرة، يبدو وكأنه غريزياً يبعِّد جمهوره بادخال حيل تحد من الأفكار المبتذلة. ومع ذلك لم تكن خشبة أوكيسي حيادية أبداً، وإنما تظل دوماً واقعية، وثيقة الصلة الحياة.

كان اهتمام أوكيسي بالتقنيات التعبيرية هو السبب المباشر في خلافه مع ييتس ومسرح آبي. ومن غير الممكن أبداً تقدير النتائج المشؤومة لهذا النزاع بشكل كامل. لقد كان الفصل الثاني من «الكأس الفضي» صدى مباشراً للتعبيرية الألمانية. «فكل سمة من سمات هذا الفصل تبدو محرفة قليلاً عن مظهرها الأصلي»، كما تبين الارشادات المسرحية، والديكور يصور حقل المعركة بشكل مثير وكأنه جحيم من نوع ما. المشهد عبارة عن دير مدمر وفيه صليب محطم يبدو وهو يشير بحزن إلى مريم العذراء، مقابل جندي باسط ذراعيه ورجليه على عجلة مدفع كعقوبة عسكرية مثل المسيح على الصليب. ويظلل على الخشبة بكاملها مدفع هاوتزر عملاق يخلق خطاباً رمزياً غامراً يربط المعاناة الإنسانية بالشفقة المسيحية.

المنحني (كروشر) شخصية ترمز للموت، وجهه مثل جمجمة ويداه مثل عظام الهيكل العظمي. إنه يرتل نسخة غرائبية معدلة من «حزقيال» كأنها محاكاة سمعية للديكور المروع ذاته. أصوات تغني «يارب ارحم» بين الأنقاض، وهذا ما نتعرف عليه من ترنم مجموعة جنود بائسين حين يعودون من عمل السخرة. مثل هذه المؤثرات المعقدة، وإن كانت مباشرة، شكلت تعليقاً مؤثراً على عروض مسرح الآبي الشاحبة التي أعقبت مسرحيات سينغ.

لقد غطت التكرارات والايقاعات الكورسية المسموعة من هؤلاء الجنود على نهاية الفصل الأول بشكل فعلي حين يظن بطل المسرحية هاري هيغان بأنه قد لايعود إلى الخنادق:

بارني: لا، لا. يجب أن نعود.

السيد هيغان: لا، لا، يا هاري. يجب أن تعود.

سيمون، سيلفستر وسوزي (معاً): يجب أن تعود. صوت حشد في الخارج: يجب أن يعودوا.

(تسمع صفارة السفينة)

تبدو هذه الأصداء السمعية وكأنها مقصودة كنقلة نحو المؤثرات الأكثر إثارة في الفصل الثاني، تماماً مثلما تعمل خلفية الفصل الثالث التي تمثل المشفى النظيف البارد، إضافة إلى لهجة المرضة المبهمة وغير الشخصية على تأمين نقلة موازية للعودة إلى الواقعية في نهاية المسرحية، هاري هو لاعب كرة القدم الذي أقعدته الحرب، وقصته تعبر عن الموضوع البسيط المتعلق بفرح الشباب بالحياة وقد تحطم بلا رحمة، لو أن «الكأس الفضي» خلافاً لذلك كتبت بالأسلوب الواقعي، لكان مزيجها الاستفزازي المكون من الرمزي والواقعي جَعَل مطالبة المؤلف بالسلام مزعجة اخلاقياً وصادقة انسانياً على حد سواء.

إنها كتجربة تعبيرية أكثر من مجرد مثيرة للاهتمام؛ وكعمل فني، تمثل نجاحاً مشكوكاً فيه.

حين قرأ نص «الكأس الفضي»، شعر ييتس بالانزعاج نظراً لرفض أوكيسي معالجة موضوع ايرلندي ثم للطريقة اللاواقعية في الكتابة. ففي حين كانت فيه مسرحيات ييتس تصبح أكثر خصوصية من حيث رمزيتها، وتتزايد شكلانية ومثالية على طريقة مسرح النو الياباني، عمل على رفض مسرحيات أوكيسي باعتبارها غير شرعية شكلاً ومضموناً. في هذه الأيام ننظر إلى هذه المسرحية كواحدة من المسرحيات الهامة المعادية للحرب في

عصرنا، ولكن في عام ١٩٢٨، ييتس اعتبر أوكيسي قد كتب معتمداً «آراءه» فقط، لأنه لم يذهب إلى خنادق القتال أبداً. ورداً على ذلك سأل أوكيسي: وهل ذهب شكسبير إلى اكتيوم أو ذهب شو إلى أورليانز؟ كان سؤالاً دون جواب.

كان ييتس أيضاً محتاراً لهذا المزيج التعبيري من الأساليب في المسرحية، الذي هو حقاً عنصرها التجريبي. أراد المخرجون الآخرون في مسرح الآبي الذين قرأوا المخطوط، مثل الليدي غريغوري ولينوكس روبنسون، عرض المسرحية على هذا المسرح، إلا أنهم شاركوا ييتس شكوكه في مسألة اسلوبتها. وربما أدى نجاح واقعية ر. سي. شيريف العاطفية في مسرحية «نهاية رحلة»، ، وهي مساهمة لندن في هذا النوع المناهض للحرب في تلك السنة، إلى تمسكهم برأيهم. في «الكأس الفضي» استخدام أوكيسي الواقعية مجرد إطار للمجاز الأكبر عن الحرب، وهذا ما كاد يكون لعبة لتضليل المشاهد قبل أن يكشف موضوع الفصل الثاني القبيح. لم يكن هذا الفصل المثير للجدل بدون أخطاء، وخصوصاً غياب الخصوصية في الشخصية، وركاكتها في تلفيق لهجة الكوكني والخطابة، ولكن بدون «كأس» بقي المسرح الوطني الايرلندي ولديه فقط كوميديا المطبخ.

أخيراً، عرضت «الكأس الفضي» لأول مرة على مسرح أبولو، لندن ١٩٢٩، حيث أخرجها ريموند ماسي وصمم ديكورها أوغسطس جون. قام جون لافتون بدور هاري هيغان وباري فيتزجيرالد بدور سيلفستر الايرلندي الكوميدي فضمن نجاحها من الناحية المالية، لكن هذا مختلف عن التجربة القاسية على خشبة مسرح دبلن. ففي عام ١٩٤٣، قام ييتس بالتفاتةلطيفة للمصالحة مع أوكيسي، وهذا ما نتج عنه أول عرض للمسرحية على الآبي عام ١٩٣٥ ولكن كما هو متوقع، تعرضت مباشرة للهجوم من الصحافة الكاثوليكية لفسوقها، ومن رئيس الرابطة الغيليه، الذي ذهب بعيداً إلى حد الحث على حظر مسرح الآبي ذاته لأنه يقوض المشاعر الوطنية. وفي كل

ذلك، نال ييتس نصيبه من العقاب، ولكن بعد فوات الأوان. بعد تجربته في لندن، أدرك أوكيسي محدودية عقل جمهور دبلن، فقرر عدم العودة للعمل هناك.

في عام ١٩٢٩، رفض مسرح الآبي مسرحية تعبيرية أخرى كتبها عام ١٩٢٦مؤلف مسرحي جديد هو دينس جونستون (١٩٠١-). كانت هذه المسرحية عن الوطني الايرلندي روبرت ايميت، وهي فعلاً معالجة هجائية للوطنية الايرلندية ككل. ومن حيث الشكل، كانت مسرحية حلم سترند بيرغيه على نمط مسرحية كاوفمان وكونيللي «شحاذ على صهوة حصان» المكتوبة عام ١٩٢٤. وحين اعيدت إليه، غير جونستون بشكل ساخر عنوانها ليصبح «السيدة العجوز تقول (لا)» ومايزال هذا عنوانها الجديد في دبلن، أي مسرح غيت، الذي كان قد أسس في عام ١٩٢٨، معتمداً سياسة أقل تشدداً في تقديم الدراما التجريبية الايرلندية والقارية على حد سواء. قبل مسرح غيت مسرحية جونستون في عام ١٩٢٩، إلا أن خسارة مسرح الآبي لكل من «السيدة العجوز تقول (لا)» و«الكأس الفضي» خلال عامين ساهم في فرض هبوط الحركة الايرلندية. إن قبول مسرح الآبي للدعم الحكومي في عام ١٩٢٥، لم يكن مجرد توفير الحماية ضد المنافسة المالية، وإنما شجعه أيضاً ليصبح مسرحاً أكثر برجوازية.

في المنفى الطوعي بانكلترا، فقد أوكيسي صلته بفرقة الآبي وجمهورها، وأصبح من الضروري بالنسبة له أن ينشر المسرحية قبل عرضها. لقد ضمن حرية الكتابة بالطريقة التي يختارها، ولكنه في الوقت ذاته، حرم فرصة العمل بالمادة التي يكتبها أثناء التدريبات. وككاتب ذي خيال غير منضبط إلى حد ما، لم يستطع أوكيسي الامتناع عن تجاوز المطلب القاضي بكونه مسؤولاً تجاه خشبة كان يعرفها. فمثلاً تضمنت النسخة الأولى من «جونو والطاووس» إطلاق النار على جوني بويل بحيث يحدث مشهد القتل على الخشبة، أما في النسخة النهائية، فقد حذفت هذه المادة

بشكل موفق لابقاء الانتباه موجهاً نحو جونو، اللب الحقيقي للمسرحية. بعد تجربة «الكأس الفضي»، غير الموفقة، صارت مسرحيات أوكيسي تعاني من مظاهر الافراط في نقص التجربة والتمحيص وأحياناً من غرابة الأطوار.

وبهذا الشكل، كان عمله التالي، «ضمن البوابات» ١٩٣٣ محاولة في مجال المسرحية الأخلاقية الجديدة التي تهجو سنوات الكساد. فمن حيث الشكل، كانت المسرحية انغماساً كلياً في التقنيات التعبيرية ويكتمل ذلك بخلفية تأخذ فكرتها عن البوابات العالية لحديقة مرسومة على الستارة الأمامية من مسرحية أونيل «الحداد يليق بالكترا».

يتزكز حدث المسرحية على حالمٍ سترند بيرغي، والمسرحية هي رؤيته هو. الخلفية هي حديقة هايد بارك، وقد تم توسيع الصورة الريفية من خلال كورس البنات والصبيات ممثلين للأشجار والأزهار. تتكون المسرحية من أربعة مشاهد تمضي من الربيع إلى الشتاء ومن الصباح حتى الليل- دورات الحياة. إلا أن هذه الدلالات على وحدة المسرحية مخادعة، ولولا ذلك لكانت «ضمن البوابات» مجموعة أشياء مختلطة من الأشلاء الدرامية.

يدور الحدث حول فتاة شابة، العاهرة الشفوقة في الميلودراما، التي تبحث عن خلاصها. يتركز أداؤها بشكل كبير عبر المسرحية على عبارة هستيرية وحيدة. والشخصيات الأخرى لاواقعية بالقدر ذاته، وهي هائلة العدد بحيث تصبح أقرب ما يكون إلى شخصيات كاريكاتيرية مقدمة في سلسلة من القطع المتراصفة بأدوار خامدة وأخلاقية. وهذه الشخصيات تتضمن أسقفاً حسن النية، إلا أنه مع ذلك أغوى والدة الفتاة الشابة («لقد تجاوزته الحياة» كما أوضح أوكيسي)، وحارساً يغوي في اللحظة الراهنة مربية الأطفال، ومبشرين يتلصصان من ثقب الباب وضابطاً في جيش الانقاذ ينجذب إلى تلك المرأة الساقطة التي يفترض أن ينقذها. أكثر ما يمكن قوله عن هذه الشخصيات هو أنها في أغلب جوانبها ليست نماذج بالضبط.

في مراجعته لعرض لندن لمسرحية «ضمن البوابات» عام ١٩٣٤ ، قرر الناقد جيمْس آغيت بأن مجمل العرض كان «هراءً طناناً» .

لقد أدى حكم آغيت إلى القضاء على أية فرصة لهذه المسرحية التي كانت بحاجة إلى النصيحة الناضجة أكثر من التهجم . ذلك لأن «ضمن البوابات» كانت ، من جوانب عدة ، جريئة إلى درجة كبيرة . فمثلاً ، نجحت في خلق لحظة رمزية من الرقص على الخشبة من النوع الذي أصبح يحمل بصمة أوكيسي . كان ذلك جزءاً من صورة هاري هيغان في «الكأس الفضي» حتى في كرسيه ذي العجلات : البهجة على الرغم من مآسي الحياة ، وتحدي الجوانب الظالمة في المجتمع العصري ، وتأكيد للروح الفردية في وجه التعصب الأعمى بكل أشكاله . لم يكن بالامكان تقديم هذه الروح من خلال الحركة والرقص إلا في الفانتازيا ، لكن ذلك كان بعيداً عن الالتزام بالواقعية . فبل موتها مباشرة ، تتحرك العاهرة الشابة في «ضمن البوابات» مترنحة في رقصة مرحة مع (الحالم) الذي يكاد يحملها بين ذراعيه قبل أن يضعها على الأرض . وفي «ورود حمراء من أجلي» ١٩٤٢ يصفق أبناء دبلن الفقراء ويرقصون على الجسر فوق نهر ليفي . إن الصيغة المفتوحة في مسرحيات أوكيسي المتأخرة ، سمحت له باختيار تلك اللحظات الرمزية ذات الخصوصية دون أي قيد .

كان الهجوم على أسلوب أوكيسي هجوماً على أي شيء ينتهك قوانين الوهم الواقعي ، ففي كتابه المكون من مقالات بعنوان «الدبور الطائر» ١٩٣٧ عاد إلى الصراع بهجوم مباشر على ما سماه «عصر إطار اللوحة» في الدراما : «مايزال النقاد في عصر إطار اللوحة ، لقد قضوا حياتهم كلها هناك ، ويريدون أن يموتوا على عتبة الباب القديم . » وقد اقتطف كلمات الارديس نيكول متفقاً معه في الرأي :

لانريد مجرد نبذة مقتطفة من الواقع ؛ ما نريده هو التغيير الابداعي للواقع كما يُرى من خلال نظرة الشاعر ، وهو ما نتمنى . إن عظمة فن المسرح هي في أن يوحي ، لا أن يخبر بشكل مكشوف :

أن يوسّع العقل عن طريق الرموز، لا عن طريق الأشياء الفعلية؛ أن يعبر عن محنة العالم في لير وحزن الإنسانية في هاملت.

ويضيف أوكيسي:

إن الحماس للحقيقي، الحياة الحقيقية على الخشبة أدى إلى انتزاع الحياة كلها من الدراما. فإذا كان كل شيء على الخشبة سيصبح محاكاة زائفة (لأنها لايمكن أن تكون إلا واقعية زائفة)، أين ستكون فرصة الفنان الحقيقي المبدع؟

ومن أجل الوهم غير المؤذي عند كل من نويل كوارد و فردريك لونسديل اللذين كانا المفضلين آنذاك في لندن ١٩٣٣، اختار أوكيسي هايدبارك في «ضمن البوابات» كصورة لعالم مصغر عن العوالم، فهي نقد للكنيسة ممثلة بالأسقف وبقية المصلحين المثاليين الساذجين في المسرحية من جهة أخر، مرثياً في الروح الطيبة لابنته غير الشرعية.

على الرغم من فشل «ضمن البوابات» استمر أوكيسي بكتابة مسرحيات ملونة بعناصر تعبيرية منوعة خاصة به. وقد كانت المسرحيات التالية الأفضل نوعية وإحكاماً مثل «غبار أرجواني». ١٩٤٠، «ورود حمراء من أجلي» ١٩٤٢ وخصوصاً «الديك اللعين» ١٩٤٩ كلها تعبيرية في المعالجة بشكل جوهري، لكنها ممزوجة بحرية بتصوير أوكيسي المعروف لحياة الطبقات الفقيرة بدبلن. كانت كل من هذه المسرحيات عبارة عن هبّة جديدة في وجه الواقعية. «خذ الناس من الشارع، أو انقلهم من غرفة الاستقبال، ثم الق بهم على الخشبة ودعهم يتكلموا كما يتكلمون في الحياة الحقيقية فعلاً، فستحصل على أكثر ما يمكن تصوره مملاً»، كان ما يزال يكتب «الغراب الأخضر» في عام ١٩٥٧. اعتبر «الديك اللعين» أفضل مسرحية كتبها، لأنها تمثل كفاح ايرلندا من أجل «فرح الحياة» ضد القمع السياسي والاجتماعي والكنسي. وأحداث المسرحية، كما ادعى أوكيسي، مبنية على الحقيقة. فقد تضمنت السلوك البشع لكاهن مولع بالقتال والشراسة الموجهة ضد «فتاة شابة مرحة» والولاء المزيف لكبار السن و«البحث الذي لاينتهي

عن المال» وأشياء أكثر. إن الشخصية المركزية التي تتخلل جميع المشاهد هي شخصية الديك التي تمثل روح الحياة المرحة.

مستعرضاً حياته المهنية، أعلن أوكيسي في نيويورك تايمز في التاسع من تشرين الثاني ١٩٥٨ أن على المسرحية أن تكون «جزءاً من الحياة» وأن عليها أن «تعيش بذاتها». كانت الواقعية، على كل حال، تميل لإظهار الحياة في أكثر الأشكال «وضاعة وابتذالاً». وهكذا يبدو أنه ظل حتى آخر حياته يبرر قراره في كتابة «الكأس الفضي» كما كتبها، ويخوض القتال الدفاعي للتعبيرية ضد ما هو راسخ.

* * *

١٣- المسرح الملحمي في ألمانيا: بيسكاتور وما بعد «الجندي الطيب شفيك» ١٩٢٨

من المستغرب أن يكون أحد تلامذة ماكس رينهارت، مؤلف المسرح «السحري» هو من يعزا إليه ابتكار الوثائقية، أي المسرح الوقائعي. كان ذلك هو المخرج الماركسي ايرفن بيسكاتور (١٨٩٣- ١٩٦٦) الذي طور المسرح التعبيري للجناح اليساري من الدراما التحريضية agitprop (وهي لفظة مكونة من كلمتين agitation وتعني تحريض و propaganda وتعني دعاية).
من خلال عمله لمدة عامين في سنواته الأولى مع برتولد بريخت، كوّن بيسكاتور خطة لمسرح يمكن استخدامه للـ«نقاش» العام للقضايا الاجتماعية والسياسية. وقد سميا صيغتهما المسرحية الجديدة «المسرح الملحمي». تم عمل بيسكاتور التوليدي في برلين بين ١٩١٩ و١٩٣٠، في البداية من خلال مسرح البروليتاريا الجوال بعد ١٩٢٠ وبعدئذ على مسرح فولكسبونه من ١٩٢٤ حتى ١٩٢٧، و فيما بعد على مسرحه أمْ نولندو ر فبلاتز (مسرح بيسكاتور). وحين استولى الحزب النازي على السلطة، غادر بيسكاتور ألمانيا مع عديدين آخرين ليصبح في عام ١٩٣٠ مديراً للمسرح الدولي بموسكو لبعض الوقت، وعندئذ أسس ستوديو المسرح للورشة الدرامية التابع للمدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي في نيويورك. أخيراً، وبعد عشرين عاماً في المنفى، عاد إلى برلين الغربية في عام ١٩٥١، وذلك بعد ثلاث سنوات من عودة بريخت إلى برلين الشرقية، وافتتح مسرح (فرايي فولكسبونه) عام ١٩٦٣.

كان أول عرض لبسكاتور على مسرح فولكسبونه في عام ١٩٢٤ هو مسرحيته «رايات» من تأليف الفونس باكويت، وهو العرض الذي احتوى

بشكل جنيني كل العناصر الرئيسية في طريقة بيسكاتور. كان موضوعها هو المحاكمات الفوضوية في شيكاغو عام ١٨٨٦، و قد كانت المعالجة شكلاً من الدعاية الصريحة قدمت على شكل سلسلة متعاقبة من الأحداث السردية، يكملها مذيع أخبار ومقاطع موسيقية. كان الشاعر التعبيري والدادي بيڤان غول (١٨٩١ - ١٩٥٠) قد جرب استخدام الصور الفوتوغرافية وشرائح فلمية في «الخالدون» ١٩٢٠ وفي مسرحيات أخرى، كما تجلت الخصائص الملحمية في مسرحية «رايات» بوجود شاشتين واحدة على كل جانب من جانبي الخشبة، كانت تُعرض عليهما صور الشخصيات الرئيسية مع ملخصات مكتوبة عن الحدث في كل مشهد. استأنف بيسكاتور عمله بتجريب كل تنوعات هذه الصيغة. وفي الاتجاه ذاته قدم «العرض الأحمر الصاخب» (أيضاً عام ١٩٢٤) مع موسيقا ادموند ميزيل، و تجول بها على صالات اجتماعات العمال التابعة للحزب الشيوعي. لقد قدم هذا العرض صورة متقاطعة مع الجنود السابقين كمقعدين وشحاذين، في حين قدم اسيادهم الأغنياء بشكل كاريكاتيري وهم بلباس السهرة الرسمي وقبعاتهم الرسمية، وقد تكون من أربعة عشر حدثاً، مستخدماً مادة الغناء والرقص، والأفلام السينمائية والشرائح المنزلقة. وقد وزع على المشاهدين الذين جاؤوا لمشاهدة هذا العرض بياناً على شكل كتيب مليء بالتعليق على الجانب المقصود من الموضوع.

كان أشهر عروض بيسكاتور في هذه السنوات هو «الجندي الطيب شڤيك» الذي سنتعرض له بوصف أكثر تفصيلاً فيما بعد، لكنه طبق طريقته على مسرحيات وروايات تختلف عن بعضها اختلاف «اللصوص» لشيلر، التي عوملت وكأنها الصراع الطبقي الحديث، عن رواية تولستوي الضخمة «الحرب والسلم» التي مسرحها مع الفرد نيومان في عام ١٩٣٦ وجربها علي ستوديو المسرح الخاص به في نيويورك عام ١٩٤٢ ثم عرضها أخيراً على مسرح شيلر في برلين الغربية عام ١٩٥٥. في هذا الإعداد غير العادي، قام

بيير الوديع بدور الراوي والمحاضر، وكان يحرك جنوداً من الدمى الضخمة على الخشبة حين لم يكن جزءاً من الحدث. في هذا الدور المزدوج، كان بامكانه أن يوازن بين قصص العائلات في الرواية وتطور الحرب النابليونية.

يعتبر كتاب بيسكاتور «المسرح السياسي» ١٩٢٩، (المترجم حالياً إلى جميع اللغات الرئيسية) مصدراً هاماً كسيرة ذاتية تتبع بدايات المسرح الملحمي. كان هدف بيسكاتور هو اشباع الأشكال الدرامية القائمة، سواء الطبيعية أو التعبيرية، بوضوح جديد، وهكذا يقدم للمسرح هدفاً أخلاقياً واجتماعياً محدداً. وفوق كل هذا، كان على الخشبة أن تكون أداة سياسية بأوسع المعاني. يجب أن تكون مخبراً علمياً يتعامل مع الحقائق، ويعالجها موضوعياً. لقد كرر بريخت اعترافه بأنه مدين لبيسكاتور، الذي كما قال بريخت، إنه «دون شك واحد من أكثر رجال المسرح أهمية في كل الأزمنة».
وفي محاضرة القيت في ستوكهولم عام ١٩٣٣ بعنوان «حول المسرح التعبيري» أكد أن طريقة بيسكاتور غيرت عمل المؤلف المسرحي والممثل ومصمم الديكور من خلال تحطيم «كل التقاليد تقريباً»

آمن بيسكاتور أنه لاوجود لمسرح دون جمهور وهو ما ينبغي أن يكون جوهر اهتمام الممثل. على الرغم من ستانسلافسكي، وعلى الرغم من تطورات الواقعية وخلق «الجدار الرابع»، ليس بامكان الممثل أن يكون طبيعياً فعلاً على الخشبة- عليه دائماً أن يتكلم بصوت أعلى مما في الحياة العادية، ويحاول أن لايكون مقنّعاً من خلال ممثل آخر، وما إلى ذلك. على الممثل إذن أن يقبل حقيقة هذا، وأن يكون «طبيعياً» في علاقة مباشرة مع جمهوره. يستطيع الممثل، على خشبة خالية، وبمعزل عن زخارف الواقعية، إعادة اكتشاف مهمته القديمة، أي الامتاع والتعليم في آن واحد. كان المسرح بحاجة إلى هذا النوع الجديد من الممثلين، الممثل الذي لاينتمي لأي من المدرستين الطبيعية أو الخطابية، الممثل الذي لايرتجل انفعالاته، وإنما يقدم تعليقاً على انفعالاته. على الممثل الجديد أن يمثل «ليس فقط نتيجة ما، وإنما

الفكرة التي نشأت عنها النتيجة . . . الجذور وليس الثمرة وحدها ، البذرة وليس النبتة وحدها . » ولتحقيق ذلك ، كان بحاجة إلى ضبط فائق وموضوعية جديدة ، وبذلك يستطيع التخلص من أنانية الممثل العادية ليصبح المرآة التي يرى الجمهور ذاته من خلالها .

كان مصطلح «المسرح الملحمي» يغير معناه حسب المخرج الذي يستخدمه ، ولكن حين اعتمده بيسكاتور كان في ذهنه شيء من المفهوم الأرسطي عن قصة تروى دون أن يكون عليها مراعاة وحدتي الزمان والمكان . وبالتالي صار المسرح الملحمي يشير إلى عرض متحرر من قيود التقاليد الواقعية ، وخصوصاً تلك المتعلقة بالمسرحية المحكمة الصنع القوية الحبك . يجب على المسرحية الملحمية أن تكون وصفاً عقلانياً لا اندماجياً لموضوع سياسي أو اجتماعي ، و نظراً لتحررها من الواقعية فإنها تطرح مضمونها للتمحيص . نتج عن ذلك أن بيسكاتور أخذ يعتمد ، بأكبر قدر من النجاح ، على إعداد ومسرحة الرواية .

لقد أصبح بيسكاتور معروفاً بدفاعه واستخدامه لأية حيلة آلية قد تساعده . وخلافاً لآلات الخشبة الفكتورية ، كانت الآلة عند بيسكاتور تستخدم عن وعي كي تعكس مجتمعاً علمياً حديثاً . فمنذ البداية ، استخدمت السينما كأداة سردية مستقلة مكنته من الاستغناء عن المناظر الجامدة للخشبة الواقعية ، وكان أحياناً يعرض أكثر من صورة في آن واحد كخلفية للمسرحية التي يجري تمثيلها . وبهذه الطريقة ، يصبح شريط الأخبار السينمائي والصور الفوتوغرافية الصامتة تعليقاً بصرياً على ، وامتداداً للدراما ، فضلاً عن أن ذلك يساعد الممثل على خلق الموضوعية المطلوبة . وقد استطاعت كل من الشرائح الموجهة بواسطة الفانوس السحري واللافتات ولوحات الاعلانات ، مثلها مثل السينما ، القيام بدور الجو العام والخلفية ، بل وحتى تأمين شكل من الكورس من خلال تقابل ما يحكى مع مالا يحكى . وبذلك يمكن توضيح المونولوغ وعرض دوافع الشخصية .

لقد أوضح عمل بيسكاتور أيضاً استخدامات «الوسائل المتعددة» في المسرح. إن دمج الفيلم السينمائي بالحدث الحي مثل مزج الزيت والماء، مهما تكن براعة كل من المخرج ومصمم الديكور في الاستفادة من الصور المعروضة على الشاشات والستائر للتوفيق بين وسيط ثنائي الأبعاد مع ثلاثي الأبعاد. ومع ذلك يستطيع الاثنان ابراز بعضهما بعضاً، فتستطيع السينما إضافة امتداد تكنولوجي حديث للعالم الذي يجري تصويره على الخشبة. يمكن التحكم بالشريط زمنياً بحيث يعزز، يوسع أو يعلق على حدث الخشبة، والصور الموجودة على الخشبة وعلى الشاشات ليوحي حتى بالسبب والنتيجة - وأكثر الاجراءات شيوعاً من هذا النوع هو أن تلقى خطبة سياسية على الخشبة في الوقت الذي يعرض فيه على شاشة خلف الخطيب النتائج المروعة على أرض المعركة مثلاً. بهذه الطريقة، كان بامكان الفيلم السينمائي إعطاء رأي عاجل، إجمالي وانفعالي أحياناً، عن اللحظة الراهنة، كما كان مفيداً بشكل خاص في توضيح الأعمال الروائية التاريخية المتشعبة التي اختارها بيسكاتور، حيث وظفت الصورة العامة لتوازن ما بين خصوصية الأدوار.

على الشاشة، تكون صورة الممثل عادة هائلة الحجم طبعاً إذا ماقورنت مع ما يُرى على الخشبة، و بالتالي، قياساً علي واقعية الممثل ذي الحجم الطبيعي، كانت صورة الشاشة تبدو وكأنها تحمل أهمية رمزية. وهكذا في المسرحية المتعددة الوسائل، يظل المشاهد باستمرار مثاراً بالصراع بين الحقيقي والوهمي. لتقديم مسرحية فردريك وولف «تاي يانغ يستيقظ» ١٩٣١ على مسرح ڤالنر والتي صمم ديكورها جون هارتفيلد، استخدم بيسكاتور طابوراً من المتظاهرين يحملون سلسلة من اللافتات اسقطت عليها صور سينمائية وهي تعبر الخشبة لتبدو وكأنها تسد الفجوة ما بين الخشبة والشاشة. وعلى كل حال، كانت النتيجة هي جعل المشاهدين شديدي الوعي بتكلف هذه الحيلة- لقد ضحكوا.

كان بيسكاتور حريصاً على تبني أي شيء ابتكره العلم الحديث لخدمة غاياته هو. ومثل ممثل المسرح الاغريقي أو الاليزابيثي الذي كانت خشباته غير المحددة مكانياً تمنحه حرية في الزمان والمكان، كان الممثل الملحمي قادراً على تأمين حرية مماثلة باستخدام المنصات الدوارة، السير الناقل وعجلات الدوس*، الادراج المتحركة والمصاعد، الجسور الآلية وخشبات يمكن رفع وخفض مستوياتها. اعتماداً على مثل هذه الحيل، كان بامكان الممثل أن يصبح الراوي ودليل الصور المعروضة. غير مكتفٍ بهذا، آمن بيسكاتور باستخدام عنصر اللون والصوت المضخم والموسيقا، حتى أنه وجه أنواره الكشافة ومكبرات الصوت إلى جمهور المشاهدين. بعد عام ١٩٥٣، أنشأ خشبة الضوء بوضع أرضية من الزجاج على الخشبة كي يضيء الخلفية والديكور من الأسفل إضافة إلى الأعلى والجوانب. لقد أراد بيسكاتور لخشبته أن تكون «آلة متحركة» أي «حلبة لأفكارٍ متصارعة».

ونتيجة لكل هذه المكننة، أصبحت نسخة الملقن عند بيسكاتور مثل كتاب تعليمي لمهندس، وحسب رأي بريخت صارت خشبة مسرح نولندورف ثقيلة جداً بحيث بات من الضروري تدعيمها بدعائم فولاذية واسمنت مسلح. وأكثر من ذلك، كان كل عرض يتطلب مساعدة عدة كتاب، إضافة إلى خبراء في التاريخ والاقتصاد والإحصاء تتضافر جهودهم معاً. يضاف إلى ذلك بناء المشاهد والديكورات الشفافة، فقد تضمنت مسرحية تولر «هيا، نحن نعيش» التي أخرجها بيسكاتور على مسرح أمْ نولندور فبلاتز عام ١٩٢٧ عشرة آلاف قدم من الأشرطة السينمائية تم عرضها بواسطة أربعة أجهزة عرض. وتضمن عرضه لمسرحية الكسي تولستوي «راسبوتين» في العام ذاته استخدام ثلاث شاشات موضوعة على شكل نصف دائرة، وكان الممثلون يؤدون أدوارهم في الوسط على خشبة دائرية.

---

* ـ عجلات الدوس جهاز لاحداث الحركة الدائرية بالدوس على مواطىء للأقدام في دولاب أو نحوه.

كانت مسرحته لرواية ياروسلاف هاتشيك الكوميدية عن الحرب العالمية الأولى على مسرح أمْنولندور فبلاتز عام ١٩٢٨ من الأحداث الكبرى في المسرح الحديث. كان ماكس برود وهانز ريمان قد مسرحاها مسبقاً بعنوان «الجندي الطيب شفيك»، وقد بدا هذا العمل المتشعب الذي يتناول المشردين مناسباً تماماً ليكون موضوعاً يعالجه المسرح الملحمي. ولكن قبل أن يصبح بالامكان عرضه، كان لابد من إعادة كتابته من قبل أشخاص عديدين بينهم بريخت وبيسكاتور نفسه. فمن خلال خمسة وعشرين مشهداً، تروي المسرحية قصة الجندي التشيكي البسيط الذي يمضي الخدمة الالزامية في الجيش النمساوي عام ١٩١٤. إنه رجل صغير لطيف حريص جداً على إطاعة الأوامر بحيث يبرهن بشكل متكرر وغير مقصود على غباء السلطات العسكرية. ولما كان معظم الرواية عبارة عن وصف لرحلته من بيته إلى خط الجبهة أكثر مما هي صورة للقتال ذاته، فقد كانت المادة مناسبة لإعداد ملحمي حر يكون فيه شڤيك في مركز الأحداث.

لحسن حظنا أن لدينا وصف حي للعرض الأول على مسرح مور دكاي غورليك «مسارح جديدة للقديم». فقد تكوَّن الديكور الرائع من ثلاثة مداخل، أحدها وراء الآخر، تشغل عمق الخشبة. وبين دعاماتها توجد منصتان متحركتان تسيران من جانب لآخر مثل السير الناقل، مع ستارة خلفية نصف شفافة في الخلف. لقد شهد هذا العرض أول ظهور لـ «عجلة الدوس» التي نسبت إلى بيسكاتور، كما كان يسمى هذا السير الناقل. وتحولت الستارة الخلفية إلى شاشة تعرض عليها رسوم هجائية للرسام الكاريكاتيري جورج غروتس يمكن التحكم بعرضها وايقافه- لقدبلغ عدد الرسوم في هذه المسرحية حولي ثلاثمائة، وفيما بعد نشرها ماليك ڤيرلاغ في برلين. كان أول رسم معروض لجنرالين نمساويين مهيبين، مثقلين بالأوسمة والشوارب، ومعهما قاض وجهه كالجمجمة وقس ثُبت على رأس أنفه صليب صغير بشكل متوازن، ومن حين لآخر، كانت تظهر رسوم

أخرى. كانت خطة بيسكاتور الأولى تقضي بأن تكون هناك شخصية واحدة، هي شفيك ذاته ويؤديها ممثل حي، في حين يُقدّم معذِّبوه كرسوم كاريكاتيرية ولكن تبين أن هذا سيفرض قيوداً كثيرة جداً.

وبمصاحبة أغنية تشيكية فولكلورية عزفت بواسطة الأرغن اليدوي، كان أول شيء يجلبه السير الناقل إلى الخشبة هو زاوية غرفة وضيعة، حيث كان شفيك، الذي قام بدوره الممثل الكوميدي النمساوي ماكس بالنبيرغ، ينفخ الدخان وهو راضٍ من غليونه بينما كانت صاحبة البيت السيدة ميولر تكنسُ الأرضَ. المكان هو براغ حيث كان شفيك ضحية للروماتيزم. وبعدئذ ينتقل المشهد إلى حانة لتناول البيرة، حيث كان موضوع النقاش هو اغتيال الأرشيدوق فرديناند. وبالعودة إلى بيته، يتلقى شفيك دعوة التعبئة في الجيش في الوقت الذي كانت تعرض فيه نتف من الدعاية العسكرية على الشاشة. عندئذ تدفعه السيدة ميولر في الكرسي ذي العجلات ليخضع للفحص الطبي في وقت تمر فيه مناظر شوارع براغ الشاشة. شفيك يلوح بعكازيه متحمساً ويصرخ «إلى بلغراد». لقد كان الطبيب الفاحص عبارة عن رسم آخر من رسوم غروتس، بوجه ضخم عليه أثر ندب من مبارزته وبفمه سيجار ضخم، كان ذلك كله معروضاً على الشاشة، وكان هذا الطبيب يصف بالتناوب «اسبرين ودواء مسهلاً» ثم «منزحة معدة والكينين*» دون إعفاء أحد من الخدمة.

أصبح شفيك الآن في الجيش، وبدأت تنقلاته. لقد روى غورليك أن السير الناقل كان صاخباً جداً وكانت الأدوات التي وضعت عليه تهتز عند تحركه، إلا أن الانطباع الاجمالي كان كوميدياً مناسباً ونقل بشكل رائع الفكرة عن جندي يتنقل بشكل جنوني، والعالم يتغير من حوله خلال انطلاقاته. لقد حُشيت ملابس جميع الجنود بشكل غرائبي لجعلهم ينظرون

* ـ الكينين: دواء لمعالجة الكوليرا.

كأشخاص آلين (ربوطات) وأكملت الأقنعة هذا المظهر الجامد. عند هذه المرحلة يُعين شفيك خادماً في مشفى ويُرسل إلى بودفايس على الجبهة الصربية: تُشاهد ترسيمة قطار على السير الناقل في حين تمر المناظر الطبيعية على الشاشة. ولسوء الحظ، يوقف شفيك لأنه شد حبل التبليغ*، ويفرض عليه قطع بقية الطريق سيراً على الأقدام. إنها مسير ثلاثة أيام، والثلج المصنوع من قصاصات الورق يتساقط بغزارة. تُظهر خارطة إحدى مدن الطريق المعروضة على الشاشة شفيك وهو يقوم بدورة واسعة حول البوليس. عندئذ يظهر العنوان التالي: «بدلاً من التوجه جنوباً إلى بودفايس، يسير شفيك بخط مستقيم إلى الغرب»- بكلمات أخرى بدا وكأنه ضاع. وعلى كل حال، يلقى القبض عليه مع بعض الرجال باعتباره فاراً من الخدمة، فيُدفع إلى قطار شحن آخر، أيضاً على شكل رسم مسقط على الشاشة، وأخيراً يجد نفسه في حقل المعركة. وهناك يلقى القبْض عليه من قبل الصديق فقط ليتعرض لرشقة تأتي كتهكم نهائي. وكفكرة للّحظة الأخيرة، وبالضبط هي النصف ساعة السابقة لاسدال الستارة، عرض بيسكاتور على الشاشة موكباً من الصلبان يتحرك باتجاه الجمهور. ثم تضاء الأنوار وتنتهي المسرحية. وفي نسخة أخرى، استُخدم شحاذ مبتور الساقين ونصف دزينة من المقعدين الحقيقيين ليقوموا باستعراض عبر الخشبة وهم ملطخون بالوحل والدم، وأعضاء أجسادهم المبتورة بارزة من جعباتهم (سي. د. إنز «مسرح ايرفين بسكاتور السياسي») كان هذا العرض المرح فائق النجاح من وجهة نظر الجمهور.

كان تأثير عمل بيسكاتور قوياً في ألمانيا، سواء قبل وصول هتلر إلى السلطة عام ١٩٣٣ أو مع عودةشعبية الدراما الوثائقية منذ الحرب العالمية الثانية. وقد شارك بريخت في العديد من تجارب بيسكاتور المبكرة التي صممت لـ «زيادة قيمة المسرح كأداة تعليمية.» وعلى كل حال، كان بريخت

---

*ـ حبل في عربة للركاب يُجذب إذا أريد ايقافها.

كشاعر أقل اهتماماً بالمعدات الآلية، يهتم أكثر باستخدامات اللغة، و لذلك تطور مسرح بريخت الملحمي متخذاً مسارات مختلفة، كما سيتبين فيما بعد. لكن المسرح الغربي عموماً وجد توجه بيسكتور مفيداً، وفي هذه الأيام يرى في العرض السياسي باسلوب الكباريه الذي يمزج الممثل الحي والكاريكاتير والسينما ما يكاد يكون نوعاً دramياً جديداً قائماً بذاته. ظهر ذلك في لندن، وخصوصاً في تصوير جان ليتلوورد الهجائي للحرب العالمية الأولى «أوه، يا لها من حرب رائعة!» ١٩٦٣، وفي باريس بشكل خاص مسرحية روجيه بلانشون «أزرق، أبيض، أحمر أو المتهتكون» ١٩٦٧ متخذة من الثورة الفرنسية موضوعاً لها. وقد كان هذا مكوناً أساسياً من مكونات «براسنيك» ١٩٧٣ تأليف هوارد برينتون وداڤيد هير، حيث يُستهل كل مشهد بسلسلة متعاقبة من الوثائق عن أحداث تاريخية منذ عام ١٩٤٥. ربما كان المسرح المتعدد الوسائل أهم تركة خلفها بيسكاتور.

تقوم العلاقة بين بيسكاتور والمهندس المعماري والتر غروبيوس (١٨٨٣ - ١٩٦٩) على اهتمامهما المشترك في تطوير مسرح مصمم لخدمة أي هدف وكل هدف في الدراما، ويكون في الوقت ذاته قادراً على استيعاب ٢٠٠٠ شخص. في عام ١٩٢٧ وضع غروبيوس تصميماً لمثل هذا المسرح «المرن» أو «المتعدد الأغراض» من أجل يسكاتور، مسرح يتسع لعروض حلبة أو عروض أمام الستارة اعتماداً على منطقة تمثيل دوارة ومجموعة من المقاعد تتحرك معها. كانت الشرائح المنزلقة أو الأشرطة السينمائية تعرض على سيكلوراما في المؤخرة، بالإضافة إلى عرضها على شاشات موضوعة في كل أنحاء وفوق الصالة. كان الهدف هو جعل الجمهور في وسط الحدث وفي ذلك تعميق لفكرة بيسكاتور عن مشاركة الجمهور. كان على المسرح أن يكون قابلاً للتعديل كلياً، وكما كتب بيسكاتور، «فيه من التنسيق ما في الآلة الكاتبة». غروبيوس دعا هذا المفهوم بـ«المسرح الكلي». وقد كتب «إن الصالة ذاتها المصنوعة لتضمحل في فراغ الخيال الوهمي المتحول ستصبح هي

موقع الحدث»، وكل هذا يقوم على الاعتقاد بأنه «حين يكون صحيحاً أن العقل قادر على تغيير الجسم، فسيكون صحيحاً بالقدر ذاته أن البنية قادرة على تغيير العقل». وهذا المسرح لم يُبنَ أبداً.

جربت الأفكار التي يعتمد عليها مفهوم بيسكاتور وغروبيوس عن «المسرح الكلي» بشكل أكثر توسعاً من خلال تجارب مسرح باوهاوس. فقد أسس غروبيوس مدرسة للفنون الجميلة في (شتاتليش) بفايمار عام ١٩١٩. وقد كانت في البداية مدرسة لتصميم الديكور، لكن غروبيوس كان يبحث عن طرق توحيد مابين الفنان والتقني، ويهدف إلى ايجاد أسلوب وظيفي مشترك للفنون البصرية كالرسم وتصميم الديكور، النحت وفن العمارة. قاده اهتمامه الخاص بالتكنولوجيا إلى نماذج من الدراما الممكننة وجدها في ستوديو بيسكاتور، فأخذ يكتشف الفراغ والضوء المسرحيين على مسرح باوهاوس ذاته.

انضم أوسكار شليمر (١٨٨٨-١٩٤٣) إلى مسرح باوهاوس عام ١٩٢١، وتولى الاشراف على عمله المسرحي من عام ١٩٢٣ حتى ١٩٢٩. كان شليمر يتصور الخشبة كما يمكن أن يتصورها النحات، مستخدماً الممثل كـ(ربوط) ميكانيكي أو معماري لكي «يحول الشكل الإنساني». كانت الأزياء والأقنعة هندسية الشكل في مظهرها، والايماءات والحركات متخشبة ومتقطعة كأنها صادرة عن آلية مضبوطة. كان ينظر إلى التمثيل على أنه شكل فراغي يجب وضع تصميمه وإضاءته مثل الرقص، فكان لمسرح باوهاوس تأثير لا بأس به على الباليه الحديثة. كان مصمم الديكور الذي يعمل مع شليمر هو لازلو موهوليناغي (١٨٩٥-١٩٤٦) الذي كان يصمم الديكورات لبيسكاتور أيضاً، يدعى «ساحر منظر الخشبة» نظراً لقدرته على خلق مؤثرات من الضوء والظل على علاقة بالفراغ:

الفراغ حقيقة. حقيقة، إذا ما فهمت على حقيقتها، يمكن الإحاطة بها... وهذه القوانين يجب أن تدرس بحيث يمكن استخدامها في خدمة

التعبير. كانت هذه مادة مستهترة، وكان هناك عنصر طائش في الباليهات الميكانيكية المقدمة على باوهاوس وهو يجرب بالصوت والضوء والفراغ والشكل والحركة.

كان أفضل ما حققه باوهاوس هو «الباليه الثلاثية» التي أخرجها شليمر عام ١٩٢٣. وقد سميت بهذا الاسم لأن العرض تكون من ثلاث «رقصات» كل منها بمزاج مختلف يميزه لون مختلف- «المرح» باللون الأصفر «الوقار» بالأحمر و«الغموض» بالأسود. ومما له دلالة خاصة هو أن الرقصات قد صممت من أجل الأزياء، وليس العكس، فكانت مهمة الممثل هي إظهار الشخصية من داخل الزي ضمن القيود الصعبة التي يفرضها تصميمها. وهكذا كان لباس إحدى الشخصيات مفصلاً على شكل رأس ضخم متوج بعقدة خشبية، بحيث كانت كل حركة يقوم بها الممثل داخل اللباس واضحة، تعطي المشاهد الانطباع بأن هذا الرجل هو إنسان آلي، مجرد في المكان والزمان.

إن أعمال باوهاوس ربطت بيسكاتور أيضاً بالمسرح المستقبلي للإيطاليَيْن مارينيتي وبرامبوليني. فكلا المسرحين، الملحمي والمستقبلي، نظراً إلى الممثل كدمية ممكننة واعتمدا على عناصر عديدة من الفودفيل ومسرح المنوعات بضجته ولونه، تهريجه وبهلوانياته، لكن التوجه المستقبلي، مثل مسرح باوهاوس، كان في النهاية نحو السريالية وتجريد في الدراما لم تكن اهتمامات بيسكاتور الرئيسية لتقره. كانت اهتمامات بيسكاتور، أولاً وأخيراً، عملية، ملموسة وسياسية. وفي حين كان المستقبليون يحاولون خلق صور عنيفة على الخشبة لتحريك المشاعر، كانت رغبة بيسكاتورالأساسية هي الوصول إلى الموضوعية الصعبة على خشبة منطقية.

* * *

١٤- المسرح الملحمي في ألمانيا
بريخت في بداياته
«بعل» ١٩٢٣، «رجل برجل» ١٩٢٦ و«أوبرا البنسات الثلاثة» ١٩٢٨

دخل برتولد بريخت (١٨٩٨- ١٩٥٦) المسرح الألماني كواحد من عدد من المؤلفين المسرحيين الشباب في وقت كان فيه الإخراج المسرحي في دوامة من التجريب: كانت الواقعية تتقوض وتوجهات جديدة توضع على محك التجربة. وكما رأينا اعترف بريخت بفضل خاص لبينسكاتور وفكرته عن المسرح الملحمي؛ فقد عمل الرجلان معاً على مسرح فولكسبونه خلال فترة امتدت من ١٩١٩ حتى ١٩٣٠ وكان لبريخت دور في العرض الشهير لمسرحية «الجندي الطيب شفيك». ومع ذلك كما كان بريخت أيضاً مساعداً لرينهارت في مجموعة (مسرح دويتشر الخاصة به لبعض الوقت فاستطاع مراقبة تدريبات المواسم الكبيرة للأعوام ١٩٢٤- ١٩٢٥ و١٩٢٥- ١٩٢٦. في هذه السنوات، كان رينهارت يجرب في التمثيل باعتباره أداء لدور يجعل الممثلين يختلطون بالمتفرجين كما فعل في «موت دانتون» عام ١٩١٦ و١٩٢١. كان ذلك أيضاً في الفترة التي كان فيها رينهارت يجرب حيل بيرانديللو غير الوهمية، بممثلين يخرجون عن نص المسرحية في «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، أو يرتجلون الحدث في مسرحية غولدوني «خادم لسيدين»وكأنهم فرقة كوميديا ديلارتي. إضافة لهذه التأثيرات الكبيرة على عمل بريخت، كانت هناك اهتمامات قوية أخرى - بڤديكند النشيط المهتم بالكتابات الداعرة، ثم بوشنر الذي أعيد اكتشافه حديثاً، والشاب الثوري مثل بريخت ذاته، الذي طرحت تقنياته في مسرحية «ڤويزيك»

سوابق مثيرة بالنسبة لكتاباته المبكرة. وخلال هذه الفترة ذاتها، كان الشاب يثقف نفسه بشغف بكل شكل من أشكال التأليف المسرحي الطقسي تمكن من العثور عليه في الدراما الاغريقية والاليزابيثية.

لم يتمرد بريخت فقط على الأسلوب الممل للواقعية الألمانية مثل الآخرين ممن سبقوه، بل تمرد كذلك على طريقة رينهارت الباروكية وعلى حمى التعبير بين الجدد. لقد كان البطل التعبيري مثالياً، رجلاً برؤية غير مقبولة، شاعر لكنه في أسوأ حالاته أبله مغرور. إن تحرر بريخت من الوهم دفعه إلى خرق المثالية التعبيرية من خلال استبدال «رجل المطاط» كنقيض للبطل. مثل هذه الشخصية هو كراجلر، الجندي العائد من الحرب في «طبول الليل» ١٩٢٢، والذي يقرر أن أفضل ما في الشجاعة هو إيجاد بديل مؤقت للفتاة الحامل التي لم تخلص له. كان بريخت مخرجاً ومؤلفاً مسرحياً يراقب دوماً تجاربه وتجارب الآخرين فيأخذ عن الآخرين ويرفض، ويعدل النظرية بالممارسة، يغير أفكاره عند تصور واختبار أي عرض جديد. وخلال مهنته، لم يتوقف بريخت عن العودة إلى الماضي، وخصوصاً إلى شكسبير والقرن الثامن عشر، بحثاً عن المادة التي تبدو قابلة للتكيف مع طريقته ومناسبة لموضوعاته، لقد أدت محاولاته العديدة من أجل تطبيق أيديولوجيا تعليمية وأحياناً سياسية على خشبة المسرح، إلى جمالية جديدة هامة للمسرح، نظرية أثبتت منذ ذلك الحين أنها مقبولة بشكل كبير بالنسبة للروح المتشككة في عصرنا. وما يلي هو ملخص لموقف بريخت العام من الدراما، وإن كان في الواقع قد طوره خلال سنوات عديدة.

لقد جسد عمل بريخت أسلوب بيسكاتور في المسرح الملحمي. فعلى الرغم من أن بريخت كان يميل إلى مسرحية «الأمثولة» الأكثر تحديداً، و التي تركز على معضلة أخلاقية، كانت صيغته ماتزال سردية تروي قصة باستخدام مشاهد توضيحية، المجموعات الكورسية والمعلقين، الأغاني والرقصات، عناوين وملخصات معروضة على الشاشة، مستفيداً من الكثير من الأجهزة

الآليـة التي كـانت عـزيزة على قلب بيـسكاتور. كـانت مـسـاهـمـة بريخت الأساسية تكمن في تصور دور خاص للممثل في كل ذلك، مستخدماً إياه للمساعدة في تحطيم الوهم التقليدي. كانت مهمة الممثل هي أن يضع نفسه على «بُعد» ما من الشخصية التي يصورها والموقف الذي كان منغمساً فيه، كي يثير التفكير ويستدعي استجابة من المشاهد.

إن مقالة بريخت «مشهد الشارع» تقدم التوضيح الأساسي لهذا التوجه. علينا أن نتخيل حادث مرور يشمل سائقاً وأحد المارة، إضافة لأحد المتفرجين في زاوية شارعٍ شاهَدَ ما حدث. حين يحاول شرح الحادث للآخرين في وقت لاحق، يعمل هذا المتفرج على إعادة تقديم ما فعله كل من السائق والشخص المارّ بحيث يمكنهما الحكم بنفسيهما. يمكن لهذا النوع من العرض أن يكون مسرحاً جيداً دون الحاجة إلى «الحدث» الفني التقليدي. وليس مطلوباً من الشخص الذي يعرض الحادثة أن يقدم محاكاة كاملة لأولئك الذين شملهم حادث السير. ولا هو مطالب بأن يؤثر سحرياً في مستمعيه. إنه يقوم بمجرد نقل الحادث، دون أية ضرورة للإيهام بالحقيقة. وبهذا الشكل يكون المسرح الملحمي غير واهم في أعماقه. إنه لا يخفي الحقيقة التي هي شيء من المسرح. على العرض أن يُبيّن أن الأدوار قد أتقنت وأنه تم التدريب على الحدث وأن معدات الخشبة قد أصبحت جاهزة.

يمكن أن تكون المشاعر والانفعالات جزءاً من الخبرة بالنسبة للجمهور، . لكن الممثل غير مطالب بنقلها هو ذاته. وبدلاً عن ذلك، مثلما في «مشهد الشارع» تماماً، يجب أن يكون هناك هدف اجتماعي لهذا النشاط- ربما لإظهار من هو المذنب أو كيف يمكن تجنب مثل هذا الحادث مستقبلاً. وعلى الهدف المقصود أن يبرر الجهد المبذول.

كان مسرح بريخت الملحمي، مثل مسرح بيسكاتور، يرمي تبعاً لذلك إلى بحث سياسي في المجتمع والعناصر الفاعلة فيه، مثل البنية الطبقية أو النظام الاقتصادي. كان بريخت يسعى لتقديم «مسرحيات تعليمية» و«تكون

مسلية بقدر ما هي مسرح ناجح» : مستشهداً برأي شيلر بأنه ليس هناك سبب يجعل الاهتمام بالأخلاق غير ممتع كلياً. كان المقصود أن يكون مسرح بريخت مسرحاً تعليمياً للعصر العلمي، وكان هو ينظر إلى الدراما باعتبارها تمحيصاً نقدياً للحياة، نقداً كان يجسده بشكل متزايد في بنية مسرحياته.

كان على الممثل أن يبين لمشاهده بوضوح «اللفتة» الرئيسية أو موقفه الاجتماعي الذي يمكن إقامة الدليل على صحته عقلياً، أي موقفه الأساسي من الحياة. ويمكن أن يستمد «شخصيته» من أعمال الشخص الذي يصوره وليس، كما هو مألوف في الدراما، الأعمال من الشخصية، وهو الإجراء الذي من شأنه «حماية الأعمال من النقد». وإذا كان على الممثل أن يقوم بعمله بموضوعية فيجب عليه أن يتكلم بشيء من التحفظ أو البُعد، أو يعيد عملاً ما ببطء، أو يتوقف ليوضح للجمهور ما كان يقوم به. من خلال هذا السلوك سيخلق الممثل «مؤثر التغريب» المطلوب في المسرح الملحمي. ففي المسرحية التي تبعَّد بهذه الطريقة، يكون الانتقال بالحدث من التمثيل إلى التعليق، والعكس بالعكس، سمة مميزة وثابتة.

وهكذا فإن التمثيل كـ«تلبّس» وحتى هدف التمثيل كـ «محاكاة» بالمفهوم الأرسطي، قد استبدل ليحل محله تمثيل «حركي» و«ملحمي». فالتمثيل الملحمي هو التمثيل المراد به أن يكون طبيعياً بشكل كلي، وقد أشار رونالد بارثز إلى أن «الايهام بالحقيقة» في التمثيل [الملحمي] يجد معناه في المعنى الموضوعي للمسرحية وليس، كما في فن التمثيل «الطبيعي» في الحقيقة المطبوعة في الممثل (مجلة تولين دراما، ٣٧)- لقد كانت النقطة المرجعية بالنسبة للممثل دائماً هي معنى المسرحية. ولذلك كانت طريقة بريخت مضادة تماماً لطريقة كل من ستانسلافسكي ودراما الوهم الواقعي. وكان على الخشبة البريختية أن تجرَّد من سحرها المسرحي. وعلى المشاهد أن يرفض حالة النشوة الانفعالية الاندماجية، هذه الحالة المهنية التي ربطها بماسماه المسرح «الأرسطي».

ظلت فكرة التبعيد قائمة في لب النظرية البريختية، مع أن أهميتها كانت تتزايد بشكل تدريجي فقط إلى أن اعتبرت أساسية بالقدر ذاته لتحريض موقف نقدي مناسب عند المشاهد. في وقت مبكر يعود حتى عام ١٩٢٠، كان قد كتب «الدعابة هي إحساس بالبعد». وبعدئذ استفاد من التعبير الماركسي «الاغتراب alienation» (Entfremdung) وأحياناً «الغرابة Strangeness» (Fremdheit)، ولكن بعد زيارته لموسكو في عام ١٩٣٥ ومشاهدة عرض فرقة في لان- فانغ الصينية صاغ عملياً كلمة «Verfremdung التغريب» لتعطي السمة التي حددها بوضوح أكبر فقد رأى بريخت أن المسرح الرمزي الصيني لم يتظاهر أبداً بأنه لا وجود للجمهور، وقد قارن في مقالته «مؤثرات التغريب في التمثيل الصيني» هذا النوع من المسرح «بالبهلوان الذي ينظر إلينا متوقعاً الاستحسان». كان الممثل الصيني ينقل العاطفة دون أن يكون هو ذاته عاطفياً، وكان دائماً في حالة انضباط كما في أي عرض طقسي.

ومع تطور النظرية، بيّن بريخت أن على جميع فناني المسرح، من الكاتب وحتى مهندس الإضاءة، أن يتعاونوا لاحداث مؤثر التبعيد وجعل العرض موضوعياً فعلاً. وهذه الفكرة، على كل حال، لاعلاقة لها بوحدة الفنون الفاغنرية القديمة، كان على كل فنان في المسرح الملحمي أن يقدم مساهمة منفصلة:

١- الممثل: كما رأينا من قبل، مطالب بأن «يعرض» لا أن يحاكي، وقد دافع بريخت عن عدد من الحيل في التدريب لتشجيع ذلك: على الممثل أن يتكلم بلغة الغائب، أو بصيغة الماضي أوحتى ينطق الارشادات المسرحية (مثل: نهض، ولما لم يكن لديه شيء يأكله قال غاضباً؟؟ وعلى الإيماءة أن تشير عن وعي إلى مشاعره الداخلية، وكأن الممثل يراقب بشكل مرئي حركاته هو. ويجب أن يكون الخطاب موجهاً مباشرة للجمهور وبشكل كامل، خلافاً للهمس الجانبي التقليدي الذي يقال بسرعة.

٢- مصمم الديكور: على طريقة بيسكاتور، يجب أن يستغني عن الوهم والرمزية، وينشيء الديكور حسب حاجيات الممثل. ولايجوز أن يكون هناك إيحاء بـ «جدار رابع»، وباستثناء بعض الأدوات يجب أن تكون الخشبة عارية، أي مجرد فراغ مفتوح تُحكى فيه قصة. ويجب أن يجري تغيير الديكور على مرأى من المشاهدين، وإذا كان هناك ستارة، يكتفى بربطها بخيط عبر الخشبة. وبهذه الطريقة، يتم وصل الجمهور بالخشبة، لافصلهما، وبذلك يُشجع توجيه الكلام مباشرة إلى الصالة.

٣- المؤلف المسرحي: يجب أن يبني مسرحيته على سلسلة من الأحداث، ويضع في بداية كل مشهد عنواناً مكتوباً يبقى في مكانه إلى أن يُستبدل بآخر، وأن يقدم وصفاً «تاريخياً» لحدث المشهد. لقد كان «التأريخ» مفهوماً آخر من مفاهيم بريخت الوثيقة الصلة بالتبعيد- تعزيز الوعي بأن الحدث يجري وكأنه في الماضي وجعل الحاضر يبدو غريباً.

٤- المخرج: يجب عليه تجميع أوصف الممثلين على الخشبة، لا لمجرد تحقيق شكلية من الترتيب الجيد، وإنما جوهرياً لتوضيح بنية العلاقات الإنسانية في مسرحيته.

٥- مصمم الإضاءة: عليه أن يتخلى عن فكرة إخفاء مصادر الضوء لتحقيق تأثير خفي يشد الجمهور إلى الحدث. وبدلاً عن ذلك، يجب أن يكون جهاز الإضاءة مرئياً بشكل كامل بحيث يكون المشاهد واعياً لوجوده في المسرح. ويجب أن تكون الخشبة ذاتها مضاءة بضوء أبيض بسيط بحيث يبدو الممثل في عالم المشاهد ذاته.

٦- مؤلف الموسيقا: عليه أن يعبر عن فكرته عن موضوع المسرحية بشكل مستقل، وبذلك يؤمن تعليقاً منفصلاً عن الحدث الذي ينبغي أن يكون دائماً في صراع مع سلوك الشخصيات. خلافاً للأوبرا التي يكون فيها اللحن والكلام المرنم مستمرين والموسيقا مستخدمة لتعزيز النص، على العرض الملحمي أن يجعل الموسيقا والأغنية متعارضتين مع الحدث على الخشبة. في

لحظة معينة، أدخل بول ديساو مسامير صغيرة في مطارق البيانو التي يعزف عليها لجعلها تصدر ما يشبه صوتاً آخراً يتكلم.

تشير بعض مسرحيات بريخت المبكرة إلى تطوره السريع كمؤلف مسرحي ملحمي. فقد كانت مسرحيته الأولى «بعل» ١٩١٨ متميزة بالنضج غير العادي. كتبت هذه المسرحية حين كان بريخت طالب طب في ميونخ، وقد خططت كرد لاذع على مثالية هانزيوست التعبيرية في مسرحية «الوحيد» ١٩١٧. كانت مسرحية يوست عن الكاتب المسرحي كريستيان ديتريش غراب قد أزعجت بريخت بلهجتها الرفيعة، ولغتها الفخمة وصورتها المبتذلة عن الحياة الإنسانية. كانت «بعل» أيضاً مسرحية تعبر عن سخط أخلاقي، لكن شخصيتها المركزية الثي سميت تهكمياً باسم إله الخصب رسمت لتكون متمسكة بالمتعة، أنانية ولا اجتماعية بشكل فاحش، كطريقة لجعله يقاوم متطلبات عالم لااجتماعي- إنها سلف ممتع لشخصيتي بونتيلا وأزدك. أريد لهذه المسرحية أن تصدم وتنفّر، و مع ذلك يمكن القول إنه أريد لها أن تكون غنائية في ترتيبها للمقطوعات الشعرية، و حتى في حوارها العامي الخشن.

تبدأ «بعل» بـ «ترنيمة كوراليه للإله العظيم بعل»، ترنيمة تعبيرية ساخرة يتلوها اثنان وعشرون مشهداً تعبيرياً وقصائد غنائية تروي قصة البطل. إنه متهكم لايرحم، سكير شهواني، ويمضي معظم أوقاته في الحانات يغني على لحن الغيتار. يغوي سلسلة من النساء، إحداهن يوهانا التي تحمل وتقتل نفسها حين يطردها بعل. وهو يتخذ أيضاً حبيباً لوطياً من صديقه إيكارت الذي يقتله بعل نتيجة الغيرة. وباعلانه أن العالم «براز الإله» يموت بعل أخيراً في خيمة قذرة في الغابة السوداء، ويتجاهله حراس الغابة الذين يعيشون هناك. يحمّل بريخت سطوره بالصور الوحشية عن التهام الطعام، الجنس والتغوط، ويواجه شاعره، دون ضمير، نهاية مناسبة في عالم قذر.

قدمت «بعل» لأول مرة في لايبزيغ عام ١٩٢٣، وحظيت بعرض رئيسي في ڤيينا عام ١٩٢٦ حيث قام أوسكار هو مولكان بدور بعل. ومن نافل القول إن هذه المسرحية لم تحمل أي معنى للجمهور الذي رآها لأول مرة فأسيء فهمها كلياً.

ويمكننا الآن أن ندرك أن بريخت كان يستخدم الصورة الوحشية لبعل للايحاء تهكمياً بالوحش الأكبر المتمثل بالإنسان الحديث الذي يعيش حياة المصلحة الشخصية، لقد بين بيتر فيران أن مفهوم بريخت اللاحق عن المغزى الاجتماعي للشخصية كان موجوداً مسبقاً في هذه المعالجة، وأن بعل عند بريخت كان رومانسيا على طريقته مثلما هو غراب عند يوست. وبعد خمس سنوات تتعرض «أوبرا البنسات الثلاثة» إلى الدرجة ذاتها من إساءة الفهم، ولكن مع فوائد أكبر لمؤلفها.

إن مواهب بريخت ككاتب نثر وشعر مسرحي قد عبرت عن نفسها بقوة في «بعل». لقد تم تغيير الأسلوب التلغرافي للدراما التعبيرية، الذي يتكون من تعابير «شعرية» مقسمة، بشكل جذري. كتب بريخت مستخدماً مزيجاً واقعياً من لهجة ما والعامية، كل سطر منه مؤلف بطريقة تأخذ بعين الاعتبار كيفية القائه، بحيث يمسك من خلال النبرة والايقاع بالدرجة الدقيقة المطلوبة من الحيوية عند المتكلم.

لقد تمخض فهم بريخت للخشبة تحديداً في قدرته المتزايدة على كتابة «لغة حركية» جعلت السطور قابلة للتمثيل مادياً، وقادرة على نقل الوضعية الأساسية للمتكلم إضافة إلى موقفه.

في مسرحية بريخت الثانية «طبول في الليل» ١٩٢٢، يبدأ استخدام المسرح الملحمي للاعلانات واللافتات بالظهور؛ وفي عرض ميونيخ الذي فاز نتيجة له بجائزة كلايت، وضعت الشعارات في الصالة، إلا أن المسرحية الأولى التي جسدت السمات الملحمية بطريقة متشددة هي «رجل برجل» وهي هزلية مضادة للحرب قدمت لأول مرة في دار مشتات ودوسلدورف عام ١٩٢٦. لقد عدلت للعرض على مسرح فولكسبونه ببرلين عام

١٩٢٨ ومسرح برلين شتات تياتر عام ١٩٣١ حيث أخرجها بريخت ذاته، وقام بيترلوره وزوجة بريخت هيلين ڤايغل بالدورين الرئيسيين.

إن «رجل برجل» مسرحية تعليمية بشكل صريح، مليئة بحيل السيرك والكباريه ومسرح المنوعات، وهي حيل وضعت حداً لآخر آثار المثالية التعبيرية ومعاناة الروح. تجري أحداثها في الهند التابعة لبريطانيا الامبراطورية، ولذلك فإن قصائدها الغنائية هي محاكاة تهكمية لكبلينغ Kipling، وشخصيتها المركزية، عامل حوض السفن الطيب غالي غاي هو، برأي اريك بنتلي، مزيج مربك من فلشتاف وشابلن. إنه غالي غاي الذي، من خلال سلسلة مغامرات تعيسة، يتم اقناعه بتمثيل دور رامي رشاش غائب عن التفقد، الذي- في سياق الأحد عشر مشهداً المكوِّنة للمسرحية- يتحول إلى «آلة قتالية بشرية». وبالاسم الجديد، جيريا جيب، يصبح الجندي الحقيقي الذي بمفرده يدمر حصناً في التيبت:

رجل برجل يقول السيد برتولد بريخت
وهذا ما لايمكن أن نتوقع أكثر منه.
لكن السيد برتولد بريخت يتابع ليبين
أن بامكانك تغيير رجل ما من رأسه حتى قدمه.

إن نظير غالي هو الرقيب الخماسي الدموي وهو كاريكاتير كبلينغي Kipling، «نمر كيلكوا»، «الاعصار البشري» الذي اكتسب اسمه من خلال إطلاق النار على خمسة سجناء هنود دون إحساس بالذنب. وكرقيب نموذجي حين تسطع الشمس، يصبح الخماسي الدموي أسير الشهوة الجنسية عندما يهطل المطر؛ ولشدة هيجانه لعدم قدرته على ضبط نفسه، يخصي نفسه مستخدماً مسدساً. في هاتين الشخصيتين نلاحظ نزوع بريخت المبكر إلى تقسيم مخلوقاته إلى قسمين، وهذا ما يفعله في شين تي وشوي تا في «إنسان ستسوان الطيب».

استقبلت «رجل برجل» بانتقادات مشوشة ومتقلبة، انتقدت لغياب عنصر التشويق المتقن ولفشلها في تقديم شخصية، حتى غالي غاي، يستطيع المشاهد أن يتعاطف معها. لقد تم التعتيم على رؤية المسرحية للإنسان كصفر. ضعيف وشرس في آن واحد، ومجبر على الامتثال لمتطلبات المجتمع. أبرزت هذه النقطة في عرض جون هانكوك في نيويورك عام ١٩٦٢، حيث وضعت جميع شخصيات المسرحية أقنعة بيضاء باستثناء غالي غاي، الذي على الرغم من ذلك ارتدى قناعه الخاص قبل المشهد الأخير. كانت «رجل برجل» أولى مسرحيات بريخت التي وسعت فكرة الشخصية باستخدام القناع. والمسرحيات الأخرى اللاحقة من هذا النوع هي «الإجراء»، «الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة»، «إنسان ستسوان الطيب» و«دائرة الطباشير القوقازية» (راجع الفصل التالي).

كانت المسرحية التي جعلت بريخت يستقطب انتباهاً عالمياً واسعاً، والتي يحتمل أنها تمثل طريقته الملحمية المبكرة بأفضل شكل هي «أوبرا البنسات الثلاث» ١٩٢٨. مستلهماً نجاح فيجل بليفير في مسرحية جون غاي «أوبرا الشحاذ» على المسرح الغنائي، هامر سميث، ١٩٢٠-١٩٢٣، طلب بريخت من اليزابيث هاوبتمان ترجمة النص إلى الألمانية، وبذلك وجد مسرحية انكليزية أخرى صالحة للاقتباس الملحمي، باعتباره كان مسبقاً قد عالج مسرحية مارلو «إدوارد الثاني» عام ١٩٢٤. لقد بدل مشهد الحدث من القرن الثامن عشر كما هو عند غاي ليصبح في سوهو، لندن أواخر القرن التاسع عشر، وبالاشتراك مع كاسبار نيير كمصمم ديكور وكورت ڤايل كمؤلف للموسيقا، استمرت هذه المسرحية ٤٠٠ عرضاً على مسرح آمْ شيفباوردام ببرلين. وإثر ذلك حولت إلى فيلم سينمائي بنسختين متماثلتين ألمانية وفرنسية من قبل ج. دبليو بابست عام ١٩٣١، علماً بأن بريخت ادعى أمام القضاء من أجل منع هذا الفيلم لأنه اعتبره ضعيفاً جداً. ومع ذلك يظل هذا الفيلم أفضل سجل مصور للأسلوب الملحمي المبكر. وقد عرضت

«أوبرا البنسات الثلاث» أيضاً على مسرح كاميرني، موسكو عام ١٩٣٠، وعلى مسرح مونبارنس، باريس ١٩٣٠ وعلى مسرح إمباير، نيويورك ١٩٣٣، ولكن لندن التي كانت مصدر الايحاء الأساسي بهذه المسرحية لم تشاهدها حتى عام ١٩٥٦، حين قدمت على مسرح رويال كورت باخراج سام واناميكر.

في حين كان في ذهن غاي أهداف سياسية محددة للأوبرا الهزلية الممتعة التي كتبها، هاجم بريخت الرأسمالية بشكل عام. هناك حرب في عالم لندن التحتي عندما يتخاصم اللص ماكيث ومستلم الأموال بيتشام.

بيتشام هو «صديق الشحاذ»، المسؤول عن تأمين وسائل التنكر للشحاذين- لقد طرح عرض موسكو الفكرة الممتعة التي تقضي بأن يدخل رجال ونساء عاديون إلى متجر بيتشام من جانب ليخرجوا من الجانب الآخر مجرد بشر منبوذين. يتزوج ماكيث آبنه بيتشام، بولي، و يقيم حفل زفاف باذخ مستخدماً أثاثاً مسروقاً. لكن بيتشام يغضب ويوشي بماكيث إلى البوليس. عندئذ يتجلى القانون في شخص آمر البوليس «النمر براون (شخصية لوكيت عند غاي). تقوم لوسي، ابنه براون، بمساعدة ماكيث على الهرب، إلا أنه يسجن ثانية حين يتبين أنه يتردد إلى مبغاه المفضل، وهذه المرة توضع الأنشوطة حول رقبته. وللحصول على خاتمة هجائية، يُمنح ماكيث عفواً من الملكة إضافة إلى معاشٍ تقاعدي مقبول. وفي فيلم بابست يصبح مديراً لمصرف.

الأشخاص في مسرحية بريخت مجرمون كنوع من الدفاع عن النفس. يُنظر إلى الجريمة كمهنة رأسمالية، ويتمتع كل من ماكيث وبيتشام بكل المزايا البرجوازية. بيتشام يرى الفقر طريقاً للحصول على المال، وماكيث رجل أعمال لايريد لعمله أن يتوقف، تماماً مثل الأم شجاعة في مسرحية لاحقة. يكمن الهجاء في إعادة انتاج هذه المواقف في وسط إجرامي، وصورة النساء تكتمل حين يُمنح ماكيث العفو الملكي. وعلى كل

حال، رأى الجمهور أنه من المقنع جمالياً أن يقر قصة رمزية تتناول الطبقتين العليا والدنيا، وأن مجرد مساواة الرأسماليين برجال العصابات لم تعط التأثير اللاذع الذي كان بريخت يريده. وكمحصلة، حظيت المسرحية بشعبية في أوساط جمهور الطبقة الوسطى العصري في كل مكان.

وعلى الرغم من كل ذلك، هناك العديد من التحسينات التقنية الهامة في «أوبرا البنسات الثلاث». لم تبد الستارة أكثر من مجرد ملاءة قذرة تسحب على خيط عبر الخشبة. في مؤخرة الخشبة، وضع أرغن على الأرض مع وجود فرقة جاز على الدرجات أمامه. أطفئت الأنوار الملونة حين عزفت الموسيقا. وبلا قيود استخدمت العناوين والرسوم المعروضة على شاشات ضمن إطارات من الساتان الأحمر على جانبي الأرغن، كما ثُبتت العبارات الدينية الساخرة على جدران بيتشام مثل «أن تعطي خيراً من أن تأخذ» و«اعط وسوف يُعوَّض عليك». من خلال هذه الوسائل، اقتنع المشاهد بممارسة فكرة بريخت عن «الرؤية المركبة». وتماماً مثلماسخر غاي من تقاليد الأوبرا الايطالية، فإن الأغاني في «أوبرا البنسات الثلاث» التي اعتمدت على فرانسوا ڤيلون أكثر من اعتمادها على جون غاي، خططت بعناية لتعارض المبادىء الڤاغنرية للدراما الموسيقية: طلب بريخت أن تكون الخلفية، القصة والموسيقا «متداخلة دون اختلاط»، أي أن يقدم كل عنصر تعبيره الخاص. وفي العرض، طور بريخت أيضاً تكنيك جعْلِ الممثل يتكلم بشكل معاكس للموسيقا، وقد أصرَّ في ملاحظاته على ضرورة الا يكتفي الممثل بالغناء، وإنما «إظهار رجل يغني». لقد شجعته خبرته في هذه المسرحية على تأليف «نهاية سعيدة» الأوبرالية (العنوان الأصلي ١٩٢٩) والتي أخفقت، ثم «ازدهار وتدهور مدينة ماهاغوني» ١٩٣٠ التي أحرزت نجاحاً مدوياً مع شغب وصفير وتصفيق كان العرض يلقاه في كل مدينة ألمانية عرضت بها. عززت هذه المسرحية أيضاً التعاون بين بريخت وكورت فايل، ومهدت الطريق إلى التكامل الكلي للعناصر المسرحية في الروائع الناضجة التي أعقبتها.

١٥- المسرح الملحمي في ألمانيا: بريخت في المراحل المتأخرة

«غاليلو» ١٩٤٣، «الأم شجاعة» ١٩٤١

«دائرة الطباشير القوقازية» ١٩٤٨

منذ مغادرة بريخت لألمانيا الهتلرية عام ١٩٣٣ وحتى عودته إلى برلين الشرقية عام ١٩٤٨ - خمسة عشر عاماً من النفي قضاها في سويسرا، الدنمرك، السويد، فنلندا، الولايات المتحدة ثم في سويسرا مرة ثانية وأخيراً في النمسا- كان هذا المؤلف المسرحي الذرائعي بدون فرقة منتظمة لتجريب مسرحياته. ومع ذلك كان تلك هي سنوات روائعه «حياة غاليلو» (كتبت عام ١٩٣٨- ١٩٣٩)، «الأم شجاعة وأولادها» (كتبت عام ١٩٣٩)، «إنسان ستسوان الطيب» (كتبت ١٩٣٩- ١٩٤٠) و«دائرة الطباشير القوقازية» (كتبت ما بين ١٩٤٣ و١٩٤٥). إن السنوات ١٩٤١-١٩٤٧ التي قضاها في أمريكا، حيث كان «المنهج» هو السائد، وكان المسرح الملحمي وأساليبه الغريبة عديمة المعنى، كانت فترة ضائعة إلى درجة كبيرة بالنسبة له. ولذلك اعتبر مسرحياته كـ«محاولات» أو «تجارب» وكان بدون انقطاع يعيد النظر فيها، يكتبها ويعيد كتابتها، مدركاً أنها لم تحظ بالتجربة وبالتالي فهي غير مكتملة. وقد لجأ أيضاً إلى الكتابة الموسعة في مجال النظرية الدرامية. فما من مؤلف مسرحي في هذا القرن كتب بهذا القدر عن عمله، ولذلك لم تمضِ سنوات نفيه دون أن تخلف تركة. ولم تكن هناك أبداً فرصة أفضل لإثارة مسألة الحكم على النوايا من خلال النتائج، مع أن نظرياته أصبحت بازدياد غير قطعية ومفتوحة خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته.

كـان أهم بيـان نظري لدى بـريخت خـلال هذه السنة هو «أورغـانون صغير للمسرح» الذي كتب قرب زيوريخ في سويسرا عام ١٩٤٨ ونشر في بوتسدام عام ١٩٤٩ . يضاف إلى هذه المقالة عدد من ملاحق تركها برخت بعد وفاته . وبأخذها معاً، يمكن اعتبار هذه الآراء بمثابة جمالية بريخت الناضجة عن المسرح، لقد شكلت تعديلاً نهائياً للفكرة الملحمية، و تضمنت المفهوم المتطور لما سماه «المسرح الجدلي» .

أعاد بريخت تأكيد فكرته الأقدم عن الهدف الاجتماعي، الالتزام بمسرح «يليق بعصر علمي» . وقد هاجم «الأورغانون الصغير» الدراما المعاصرة الشعبية ثانية كـ «فرع من العمل التخديري»، لكن الفرق هذه المرة هوأن الهجوم لم يتناقض مع فكرة معدلة عن المسرح كتسلية . فقد اعتبر «الموقف الانتقادي» و«حل المشاكل» مبعث بهجة . ولولا ذلك لظل الاعتراض السابق يُسمع مرة ثانية وهو أن المسرح الحالي يستدعي حالة من النشوة الانفعالية، شكلاً من أشكال النوم . ما كان مطلوباً هو مسرح يثير البواعث كي يغير «المجال التاريخي الخاص للعلاقات البشرية» الذي يمكن أن تقوم المسرحية بمعالجته .

وللتأكد من وضوح البواعث الاجتماعية الهامة في الشخصية وأفعالها، كان لابد من نوع خاص من التمثيل، نوع يقوم على مؤثر التغريب . هنا عاد بريخت بشكل مريح إلى تكنيك الإخراج والتمثيل الذي قضى حياته يركز عليه . وقد تقلص تعريفه النهائي له ليصبح :

> التمثيل الذي يغرِّب هو التمثيل الذي يسمح لنا بمعرفة موضوعه، لكنه في الوقت ذاته يجعله يبدو غير مألوف .
>
> يجب أن تكون حركة الممثل، ايماءاته وكلامه حقيقية .

وهكذا لاينبغي له أن يتقمص الشخصية التي يمثلها كلياً، وبالتالي لايندمج المتفرج به عاطفياً بسهولة . يجب عرض الحدث وكأنه تجربة، بيان عملي، وعلى الخشبة يجب أن يكون الفرق بين الممثل والشخصية التي يقوم

بدورها واضحاً دون عناء. وفي هذه الأيام بوسعنا القول إن ممثل بريخت كان «لاعب دور».

على ممثل بريخت أن يحمل وجهة نظر خاصة به، موقفاً اجتماعياً يؤثر على وضعيته، صوته وتعبير وجهه. كان هذا هو المفهوم السابق عن المغزى الاجتماعي. كان ذلك هو «قصة» المسرحية، أي ما يجري بين الناس، وما يؤمن المادة للجمهور كي «يناقش، ينتقد ويغير». وهكذا أيضاً، يجب أن تقوم بنية المسرحية على سلسلة أحداث، مثل سجل تاريخي، لإعطاء الجمهور فرصة إقحام حكمه. وبالفعل، على جميع فنون المسرحية أن تعمل بأساليبها المختلفة لتحكي القصة، ولكن يجب أن تكون على صلة ببعضها البعض في «تغريب متبادل».

وهكذا شعر بريخت بحاجة أقل لكتابة «مسرحيات تعليمية» وعظية. وفي الوقت ذاته أخذ يتخلى عن استخدام مصطلح «ملحمي»، وفي النهاية عرف بكلمة «جدلي» نوع المسار الذي بموجبه كان يخطط مشهداً يستثير الموقف النقدي. لقد ترافق هذا التطور بادراكه لعجزه عن تحقيق مؤثر تبعيدي بالشكل الكامل، ويبدو التباين بين النظرية والممارسة بأجلى صوره في مسرحياته الأخيرة. فقد جعلها كالألغاز نتيجة تقنيات التغريب، ومع ذلك، اعترف في عام ١٩٤٠ بأن العروض الألمانية التي مثلت بالطريقة التغريبية أدت إلى استجابات انفعالية قوية ويبدو أن المتفرج سرعان ما يكيف إدراكه مع التقنيات الجديدة، ويصبح ميالاً نحو إيجاد التعاطف مع الشخصية حتى حين لايكون ذلك مقصوداً. ومع ذلك، تكمن مساهمة بريخت العظيمة في حدسه الدائم لتنافرات وتناقضات الدافع البشري، كما استطاع موقفه التهكمي من مادة مسرحياته تقديم فهم دقيق للقاء الأضداد في جمهوره. لقد ظلت السخرية التهكمية واجتماع الأضداد، وحتى النهاية، مصدر الحيوية في مسرحه.

حين عاد إلى برلين الشرقية، أعاد بريخت جمع العديد من الممثلين الذين فرقتهم الحرب، وفي عام ١٩٤٩ أسس البرلينر انسامبل. وجدت هذه الفرقة التي كانت تديرها هيلين ڤايغل (١٩٠٠- ١٩٧٢) صالة لها في مسرح بريخت ما قبل الحرب - مسرح أَمْ شيفبا وردام، الذي أصبح ملكاً لها في عام ١٩٥٤. وحسب شاهد عيان هو جورج ديڤاين، وجدت هذه الفرقة جمهوراً ملتزماً، جمهوراً يعطي العروض «جواً من الطقس الديني». وعلى كل حال، يظل السؤال هو فيما إذا كان بريخت قد وجد جمهوراً من العمال، سواء في برلين أو أي مكان آخر، كان يعمل من أجله، إلا أن تأسيس برلينر إنسامبل وفر له أخيراً، على الأقل، الفرصة لتجريب نظرياته مستخدماً ممثليه الخاصين به وخشبته الخاصة وجمهوراً كان يعرفه. كان انجاز هذه الفرقة في هذا الوقت القصير قبل موت بريخت في عام ١٩٥٦ هو أنها قدمت مثالاً فريداً من المسرح الملحمي من خلال العرض.

في هذه الظروف الجديدة الرائعة، كان بريخت يختبر مَشاهده مرة بعد أخرى من خلال التدريبات، مجرياً مجموعة متنوعة من الطرق البديلة، يعيد الكتابة على ضوء تقدم التدريبات، مرتباً الممثلين بحيث يقوم تكوين الخشبة برواية القصة، فكان يحتاج من الوقت حتى تسعة أشهر ليعطي المسرحية شكلها النهائي. كان توزيع وحركة وشخصيات المشهد في منطقة التمثيل يؤمن دوماً المفتاح لفهم الحدث، وفي أية لحظة هامة يوحي على الأغلب بلوحة حية أخلاقية على طريقة الميلو دراما البيتية الڤكتورية. لقد أصبح من الضروري إيجاد طريقة على أكبر قدر من الدقة تسجل القرارات المتعلقة بالتدريبات.

ونتيجة لذلك حفظت بعض تفاصيل العروض التي أخرجها بريخت فيما سماه «الكتاب- الموديل»، أي سجل لأعمال الخشبة يمثل أكثر من نسخة الملقن العادية أو حتى «كتاب التمثيل» لرينهارت. ولم يكن يحوي فقط أنماط حركة الممثلين ومواقعهم كما أقرها المخرج خلال التدريبات، وإنما صنّف

أيضاً مئات من الصور الفوتوغرافية لكل مشهد في العرض، إضافة لشرح مفصل يوضح الأسس التي يقوم عليها الحدث، لقد عكست هذه «الكتب - الموديلات» اهتمام بريخت المدروس بالتفاصيل وعنايته باللفظة الدقيقة والايماءة المطلوبة لتحقيق الأثر المطلوب. وحين اعترضه الانتقاد بأن هذه السجلات قد تحدّ من عمل المخرجين الآخرين الذين يرغبون بإخراج المسرحيات ذاتها، ردّ بأنه من الطبيعي لأي مخرج أن يرغب في البداية من حيث انتهى سلفه. وكان بريخت يشير بذلك، طبعاً، إلى طريقته هو في العمل.

ربما لسوء الحظ، قدم بريخت مثل هذا المعيار، وسلك مثل هذا الطريق الخاص، بحيث لم يستطع المخرجون اللاحقون الأخذ بنصيحته بهذه السهولة والابتداء من حيث انتهى هو. ومع ذلك، فإن عجزهم أو عدم رغبتهم في تنفيذ كل ما تطلبه فكرة بريخت عن المسرح الملحمي قد يكون مفيداً من جانب آخر. فقد كان هؤلاء المخرجون في جميع أنحاء العالم، الذين حاولوا اتباعه في الستينات، مجبرين على تكييف الأسلوب الملحمي ليناسب حاجات مشاهديهم المنفصلين وتقاليدهم الوطنية الخاصة، وهذا ما نتج عنه معالجة أكثر تنوعاً لمسرحيات بريخت في المسرح المعاصر تزيد عما يمكن أن يوحي به وجود «الكتاب-الموديل». قد يستنكر ذلك أنصار نقاء الأسلوب في معسكر بريخت، لكن هذه المعالجة الأكثر تنوعاً لروائع بريخت، ربما تكون قد أثبتت قدرتها على الاستمرار مع جميع طرق المعالجة مثل جميع المسرحيات العظيمة قبلها.

كانت مسرحية «غاليلو» أكثر مسرحيات بريخت التي أعيدت كتابتها، والتعديلات ذاتها تروي قصة هذه المسرحية باتجاه الدراما الجدلية. فقد كتبت النسخة الأولى، في الدنمرك عام ١٩٣٨ - ١٩٣٩، وقدمت في عرض ناجح من قبل ممثلين ألمان لاجئين واخراج ليونارد شتيكل في مسرح زيوريخ شاوشبيلهاوس عام ١٩٤٣ عندما كان المؤلف في أمريكا، وكتبت نسخة أخرى بالانكليزية بتعاون غير عادي مع الممثل تشارلز ليوتون بين عامي

١٩٤٤ و١٩٤٧ . كانت اللغة الوحيدة المشتركة بين الرجلين هي الخشبة ذاتها، فنتج عن هذه المحاولة المشتركة بينهما حوار رائع جدير بالتقديم على الخشبة مع بعض التغييرات الجذرية في المشاهد اعتماداً على الإيماء والأمثلة التوضيحية. لم يترددا في التلاعب بالحقائق التاريخية لتأكيد خيانة غاليلو الاجتماعية، كما جعلا الفروق الطبقية بين الشخصيات أكثر حدة. في عام ١٩٤٧، حظيت هذه النسخة باثني عشر عرضاً على مسرح كورونيت، بيفرلي هيلز، لوس انجلوس، واثني عشر عرضاً على مسرح مكسين اليوت، نيويورك، باخراج جوزيف لوزي وموسيقا هانز آيسلر. لكن الأسلوب كان غير مألوف، وكانت التعليقات سيئة. واعتبر شكل المسرحية «مفككاً وعلى شكل سلسلة من الأحداث»، خال من أية ذروة انفعالية. وحتى أداء ليوتون، على ما كان يتمتع به من شعبية كممثل سينما، اعتبر مربكاً، فقد ظلت أدوات التغريب سراً، وفقدت تحدياتها.

في عام ١٩٥٣، بديء بنسخة ثالثة لمسرحية «غاليلو» ترتكز على النسختين الأخريين للوصول إلى نسخة نهائية، ثم عرضت في كولون عام ١٩٥٥ وبرلين الشرقية عام ١٩٥٦.

إن هدف بريخت من الكتابة المسرحية في هذا العمل، ومصدر ارتباك المشاهد، هو الازدواجية في الشخصية المركزية. فقد كتبت هذه المسرحية في وسط الخوف المتزايد من الحرب الذرية، وكان بريخت حريصاً ألا يكون غاليلو العالِم المثالي وعالِم التاريخ، «الفلكي» البعيد عن الواقع، وإنما الرجل العادي بمسؤوليات مرتبطة بالحياة الواقعية. والواقع أن بريخت اختار هذا الموضوع لأنه، على الرغم من مكتشفات غاليلو العلمية، كان من الصعب تجاهل حقيقة تراجعه المعيب ظاهرياً بأنه أخطأ حين هُدد بالتعذيب والموت من قبل محاكم التفتيش. وفي حين يظل مثل هذا الارتداد غير واضح فيما إذا كان نتيجة الجبن أم أنه مكر، مادامت نجاة غاليلو مكنته من مواصلة عمله وتهريب نسخة من كتاب «Discorsi» خارج البلد، فقد جهد

بريخت للتـأكـيـد على أن الارتداد كـان يعني تجـريد العلم من أهـمـيـتـه الاجتـماعية، وترك الكنيسة تعيد تأكيد سلطتها البدائية على شعب ذلك العصر. هذا ما ألح عليه في تعديله للمسرحية: ففي النسخة الأولى، ظهر غاليلو وهو ينفذ عمله سراً، و لكن في التعديلين التاليين، صُوِّر على أنه بلا مبدأ بشكل متزايد أكثر فأكثر، ومضاد للمجتمع، بل وحتى مجرم.

وتبعاً لذلك، خططت المشاهد في «غاليلو» لتضمن استجابات جدلية تجمع النقيضين من قبل المشاهد. غاليلو هو العالم الكبير من جهة، واللص الذي يسرق فكرة التلسكوب من هولندا من جهة أخرى. إنه يذهب إلى فلورنسا للحصول على بعض المال «ليملأ بطنه»، ومع ذلك يتحدى الطاعون ليتابع دراسته أثناء وجوده هناك. وأكثر من ذلك، إن كل جزء من تفاصيل التشخيص يُطرح لإكمال شخصية غاليلو ككائن بشري كامل. فهو الشهواني الذي نشاهده أول مرة عارياً حتى الخصر وهو يستمتع بالاغتسال بالماء البارد، إنه يشعر بالسرور حين يُفرك ظهره. يتمتع بشرب الحليب مثلما يتمتع بشرب الخمر. وكرجل عجوز، ما يزال الأكول الذي يلتهم إوزةً بشراهة علماً بأنها من أكثر الطيور شحماً. وكمعلم يظهر أنه رديء، فحين يقاطعه طالب أثناء عمله يبدي انزعاجه. وكأب يتصرف بقلب جامد تجاه ابنته ڤرجينيا ويمنعها من الزواج، ولذلك نشاهدها فيما بعد عانساً عجوزاً يسعدها أن تتجسس ضده لصالح محكمة التفتيش. حين يعلن ارتداده في المشهد ١٣، يُظهِر غاليلو، كما مثله ليوتون، سقوطه من خلال ارتسام ابتسامة طفولية عريضة على وجهه تشير، كما في وصف بريخت للعرض، إلى «ارتياح ذاتي من أدنى المستويات».

وتماماً مثلما لم يتُرك لمسألة الارتداد أن تكون مجرد مسألة امتداح أو لوم، فعلى المنوال ذاته وضعت شخصية غاليلو المتناقضة بكل تفاصيلها لمنع أية استجابة سهلة من المشاهد تجاهه. ومع ذلك، وعلى الرغم من الواقعية الحية للحدث، طالب بريخت أن تظهر المشاهد أيضاً كرسوم تاريخية، وهذا

مؤثر تعزز من خلال العناوين المعلقة خلف الخشبة لتعطي المسرحية شكل درس في التاريخ.

عرضت «الأم شجاعة» أيضاً في عرض مبكر م قبل الممثلين الألمان في المنفى في زيوريخ عام ١٩٤١، عندما كان بريخت في فنلندا. وكانت هي أول عرض له في برلين بعد الحرب عام ١٩٤٤، إذ شاركه اريك انجل في الاخراج على مسرح دوتيشس. نشر «موديل شجاعة» لعام ١٩٤٩ في دريسدن عام ١٩٥٢. ولم يقتصر على جعل الفروق بين عرضي زيوريخ وبرلين واضحة فقط، وإنما تم توثيق تفاصيل العرض النهائي بشكل واقٍ. إن هذه المسرحية، تبعاً لذلك، تقدم نظرة ثاقبة خاصة في طبيعة المسرح الملحمي الناضج.

لقد اعتمدت خلفيتا هذين العرضين على التصميم الذي وضعه تيوأوتو لعرض زيوريخ. وقد تكوّن ذلك من مجموعة ثابتة من الستائر القماشية مربوطة إلى دعائم خشبية تعطي ايحاءات بسيطة عن الموقع، مثل بيت في مزرعة أو خيمة القائد، حسب الضرورة. وخلفها جميعاً، هناك قماشة بيضاء كبيرة تمثل ما هو أقل من قماشة سماوية لكنها حصراً ليست سيكلوراما. كانت الخشبة عارية فعلياً، مضاءة بضوء أبيض خافت، دون أي تعديل للإشارة لليل والنهار. وقد علّقت الاعلانات من فسحة الخشبة، وكل منها يشير إلى تغير المشهد من بلد إلى آخر، كما اسقطت العناوين الفرعية على الشاشات. كان أربعة موسيقيين يجلسون في مقصورة بجانب الخشبة، وفي عرض برلين تسبق اغنيات بول ديساو برموز موسيقية متدلية من فسحة الخشبة لتبين للجمهور أن الأغاني لا تنبثق عن الحدث. وقد استخدمت الموسيقا الاركسترالية ذات السمة التهديدية مع مشهد هادئ كتعليق تهكمي على الحدث.

قصد من المسرحية أن تقدم الحرب، حسب بريخت، «عمل على شكل أنشودة رعوية». فقد كانت الحرب مسألة تجارة ليس بالنسبة للقادة

وحسب، إنما للأم شجاعة ذاتها. إنها بحاجة للحرب لمواصلة بقائها، في حين تخاف في الوقت ذاته ما يمكن أن تفعله الجندية لأسرتها. كتب بريخت:

إنها خائفة من شجاعة ابنها الأكبر، لكنها تثق بذكائه. أما فيما يخص ابنها الثاني، فهي تخشى غباءه، لكنها تثق بأمانته. وأما ابنتها فهي تخشى فيها حنانها، لكنها تعتمد على خَرَسها. ومخاوفها فقط هي التي يتبين أنها مبرَّرة.

آيليف، الابن الأكبر، يسرق الفلاحين ويحقق شهرة قصيرة الأمد مع قائده، في حين تبيع شجاعة ديكاً مخصياً مسمناً أثناء المجاعة وتكسب مالاً. وعندما يصبح من الضروري التحول من اللوثرية إلى الكاثوليكية، تؤدي أمانة «سويس تشيز» إلى جعله سجيناً، وتكلفه مساومة شجاعة حول الفدية حياتَه. أما الابنة كاترين فتموت لأنها تحنو على أطفال الآخرين. في نهاية المسرحية، تظل هذه المرأة العجوز مستمرة في تتبع الجيش لكسب عيشها. وكما قال بريخت إنها لم تتعلم أي شيء.

قدم عرض زيوريخ، الذي أخرجه ليوبولد ليندبيرغ، كدرس في الدعوة إلى السلام، معتبراً الحرب مجرد كارثة طبيعية وشجاعة (التي قامت بدورها تيريز غيزة) ضحيتها البريئة. لقد كانت نجاحاً للأسباب غير المقصودة وقد اعتبرها النقاد «مأساة نيوب»* حيث شجاعة شخص تراجيدي متمثل في امرأة فقدت أولادها واحداً بعد آخر، فأخفقوا في رؤية المسرحية كصراع ملحمي موضوع لإظهار شجاعة كضحية وشريرة في آن واحد. ولذلك أدخل بريخت مجموعة من التفاصيل الجديدة اختيرت لتغريب الشخصية بوضوح أكبر. ففي النسخة المعدلة، يُصرف انتباهها ببيع ابزيم الحزام في ذات الوقت الذي تجري فيه إعادة تعبئة آيليف في الجيش (المشهد رقم١). وحين يريد القسيس القمصانَ التي تحتفظ بها للبيع كي يصنع منها ضمادات

---

*- نيوب (في الأسطورة الاغريقية) ابنة تانتالوس وزوجة أمفيون التي تحولت أثناء بكائها على أبنائها المقتولين إلى صخرة ظلت الدموع تسيل منها.

للجرحى، تقاتل هي للاحتفاظ بها (المشهد رقم٥). ومع استمرار الحرب، تظهر وهي تقوم بعملها على أكمل وجه والخواتم في أصابعها، وفي رقبتها سلسلة من قطع النقد الجرمانية الفضية (المشهد رقم٧). إن شجاعة هي أم وامرأة تدير أعمالاً، ولكن في موقف بعد آخر، يتبين أن الدورين متعارضان، وأن البقاء هو الأولى. ولجعل المشاهد متوافقة مع فكرته عن الحقيقة، أوجدبريخت شخصية منفصمة، أي ضد البطلة، امرأة لاإنسانية تريد للحرب أن تستمر، لكنها في الوقت ذاته أم طبيعية تحاول حماية أولادها. وتصبح العربة، التي تمكنها من مزاولة عملها خلال المسرحية، رمزاً لهذا الانقسام، فهي أساسية للتجارة، وتظهر- مثل حياتها- في دوران مستمر. ومع ذلك هي مثل طاحونة الدوس عند بيسكاتور، لاتستطيع الانتقال حين توضع على الخشبة الدوارة لمسرح دويتش، تماماً مثلما لا تستطيع شجاعة تغيير طبيعتها. إن هذا التشابك بالدوافع في المسرحية هو مايجعلها نموذجاً رائعاً للمسرح الملحمي، لقد وجد المخرج الأمريكي هوبرت بلاو في «المسرح المستحيل» أن العبقرية في هذه المسرحية تتجلى في أن الأم شجاعة قد أُفسدت بتأثير القوى الاجتماعية ذاتها التي انتجت الحرب في المقام الأول؛ لقد استسلمت، «والاستسلام هو المصدر الرئيسي لمؤثر التغريب في هذه المسرحية».

مع هذا، فإنه حتى المعالجة الأكثر صراحة في برلين لم تحل مشكلة التحكم باستجابة الجمهور. لقد اعتبرها الناقد الماركسي ماكس شرودر نجاحاً للسبب السابق ذاته في عرض زيوريخ، مقتنعاً بأن شجاعة «قديسة إنسانية من فئة نيوب والأم دولوروزا». إن المشاهد يفهم ما يريد فهمه، وضمن حالة من الإيهام الكلي بالتأكيد. ولذلك اختار الجمهور أن يرى في «الأم شجاعة» قصة عنه هو، ضحايا مشتركين للحرب، و هم بدون شك يجدون في معضلات هذه المسرحية ظرفهم الجديد في برلين الممزقة بالحرب. في النهاية حين تتراجع شجاعة إلى جر العربة وحدها، يصبح من غير الممكن إعطاء

الحكم على عنادها ببساطة باعتباره مجرد عمل يقوم به شخص نهاب ووغد.
في تموز ١٩٥٨، كتب أرنست بورنمان في «انكور» ملخصاً مسألة نجاح أو فشل بريخت بشكل عام.

> كل مسرحية لاقت نجاحاً عند جمهوره، كانت ناجحة لغير الأسباب المقصودة: فقط تلك المقاطع التي لاتتطابق مع نظرياته، تلك البقايا غير المعدلة من المسرح التقليدي، هي التي استطاعت التأثير في جمهوره، في حين لم ترض تلك المقاطع التي بذل فيها أقصى جهده والتي عرض فيهابأوضح شكل نظرياته عن الخشبة الملحمية أحداً إلا زملاءه الفنانين.

وعلى كل حال، لم يتجاهل بورنمان ما أنجزه بريخت: حين وجد أيضاً أن «كل حيلة اخترعها للقضاء على (سحر) المسرح أصبحت سحراً بين يديه» كان بذلك يشير إلى التناقض الظاهري المطلق.

في برلين، قامت هيلين ڤايغل بالدور الرئيسي بطريقة أكثر بروداً من تمثيل غيزه له في زيوريخ. وحسب اريك بنتلي في ملاحظاته خلال زيارة إلى برلينر انسامبل في كتابه «بحثاً عن المسرح» كانت ڤايغل «باردة، مسترخية وتهكمية» تقف خارج الدور وتمثل بـ«دقة كبيرة في الحركة والتنغيم.» لكنها أدخلت أيضاً قدراً كبيراً من التفاصيل الواقعية على العرض، على الرغم من أن هذه الواقعية بالنتيجة أدت فقط إلى جعلها أكثر إثارة للشفقة. ففي المشهد التاسع، حيث تضطر للاستجداء في جبال فيختلغيبرغ في طقس رديء، صارت نبراتها فاترة وفاقدة الحس مثل أولئك الفقراء الذين كانت ڤايغل تواجههم في شوارع برلين. في المشهد الثاني عشر، ترددت وهي تدفع للفلاحين في مأتم كارين، ثم استردت إحدى القطع النقدية التي كانت قد أعطتها، مؤكدة على هذه الايماءة من خلال فرقعة الكيس الذي تحمله. وعندما ربطت نفسها إلى العربة وأخذت تجرها لآخر مرة حول الخشبة، سُمعت أغنية المشهد الأول مرة ثانية، ولم يبق أي قدر من الموسيقا العسكرية

ليحد من التأثير العاطفي لهذه اللحظة. إن هذا العرض، وإن كان بريخت أخرجه بنفسه، لم يعلم أي درس عن الحرب التي لم تكن معروفة مسبقاً، وإن كان قد قدم شيئاً فهو أنه بيّن أن أعماق الطبيعة الإنسانية متناقضة بشكل مرعب وغير خاضعة للتنبؤ، إنها سر مخيف.

كتب بريخت معظم مسرحية «إنسان ستسوان الطيب» في فنلندا، وحظيت أيضاً هذه «المسرحية الأمثولة» بأول عرض لها في عام ١٩٤٣ في زيوريخ، وقام باخراجها ليونارد شتيكل. بعد الحرب عرضت في فرانكفورت وروستوك، إلا أن برلينر إنسامبل لم تتبناها إلا بعد وفاة بريخت. في بريطانيا، عرضت على مسرح رويال كورت عام ١٩٥٦، وقامت بيجي أشكروفت بالدور الرئيسي فيها. نتعرض لذكر هذه المسرحية بشكل موجز هنا لأنها تعتمد إلى حد متطرف الحيلة الجدلية للشخصية المنفصمة، كما في غاليلو وشجاعة. في عام ١٩٣٣، كتب بريخت وكورت ڤايل باليه لزوجة ڤايل، لوت لينيا، عرفت بانكلترا بعنوان «الخطايا السبع المميتة» و«آنا- آنا». في هذه االباليه، اختان وكلاهما باسم آنا، الأخت العاطفية تعبر عن ذاتها بالرقص والأخت العقلانية بالغناء. فالعقل والغريزة هنا مظهران للشخصية ذاتها، لكنهما يقدمان على الخشبة معاً. وفي مسرحية «ألسيد بونتيلا وتابعه ماتي» تطرح فكرة قريبة من هذا، كتبت في فنلندة تقريباً في الوقت ذاته الذي كتبت فيه «إنسان ستسوان الطيب»: بونتيلا كريم حين يكون مخموراً، لكنه بخيل في حالة الصحو. هذه المسرحيات جميعاً تعمق غموض الشخصية من خلال تقديمها بشكل مرئي على الخشبة.

في «إنسان ستسوان الطيب» يهبط ثلاثة آلهة من الأعلى للبحث عن آثار الطيب في الكائنات البشرية. إنهم يجدونها في عاهرة، شين تي، حين تؤويهم، ولذلك يكافئونها بالمال لتفتتح متجراً لبيع التبغ. ومع هذا الازدهار المحدث، تحاصر فجأة بالأقارب الفقراء والشحاذين والآخرين، وهكذا تعمل دفاعاً عن نفسها على انتحال شخصية ابن عمها القاسي

القلب، شوي تا، كي تبعد هؤلاء المتطفلين. وتلك بداية سلسلة من المواقف «الازدواجية»: والمغزى هنا هو أنه يستحيل على شخص طيب أن يستمر في هذا العالم دون أن يُفسد. وبناء على ذلك، يجب تغيير العالم. في المسرحيات الأخيرة تحولت الصراعات في الشخصية البشرية إلى معضلات أخلاقية. وفي «إنسان ستسوان الطيب»، إن تقديم موقفين متباينين تجاه الحياة فيما يظهر وكأنه شخصين مختلفين - بينما هما في الحقيقة شخص واحد- جعل المعضلة واضحة للجمهور. وفي الوقت ذاته، تم تبني هذه الحيلة على حساب تبسيط معين للشخصية، وأزداك وحده في «دائرة الطباشير والقوقازية» استطاع مضاهاة غاليلو وشجاعة من حيث العمق والتعقيد.

كتبت «دائرة الطباشير القوقازية» في أمريكا، وهي آخر مسرحية كتبها بريخت في المنفى. قدمت لأول مرة بالانكليزية في كلية كارلتون، منيسوتا عام ١٩٤٨، وعرضت عرضها الأول في برلين عام ١٩٥٤، أثبتت هذه المسرحية أنها أكثر مسرحيات بريخت شعبية بعد «أوبرا البنسات الثلاثة»، ومن السهل معرفة سبب ذلك. كانت هذه المسرحية أمثولة أخرى، وقد أعطاها بريخت إطاراً شبه سياسي، فيها شخصان تعاونيان من جورجياالسوفييتية يتنازعان على ملكية قطعة من الأرض. كان الهدف من هذا الإطار هو تأريخ جوهر الحكاية وجعلها مسرحية ضمن مسرحية؛ وقد قدمت سبباً لإعادة سرد الأسطورة الصينية القديمة عن دائرة الطباشير. على كل حال، من الممكن تجاهل أو تناسي هذا البرولوغ كلياً، وبذلك تبدو المسرحية الداخلية وقد قدمت على شكل حكاية شعبية رومانسية تكتمل براوي الحكاية. إن موضوعها، الصراع بين عامة الناس وحكامهم، يطرح من خلال محبة الطفل، ويتمتع تماماً بكل جاذبية الحكاية الشعبية أو الميلودراما البسيطة. فالشخصية المركزية، الفتاة الفلاحة غروشا، فيها كل المتطلبات الجاهزة لضحية الظلم المثيرة للشفقة مادامت غريزتها الأمومية تقودها من صعوبة إلى أخرى. فبقدر ما تفعل الشيء الصحيح، بقدر

مايتوجب عليها تقديم تضحيات شخصية أكثر - حتى إلى الدرجة التي تضطرها إلى قبول زوج يكون أباً للطفل وفقدان خطيبها ضمن هذا السياق. لم يكن بمستطاع بريخت تصور قصة أكثر تأثيراً.

لقد حُمّل عرض برلين بكل العناصر الملحمية. فلم يكتف المغني الشعبي، الذي استخدم موسيقا بول ديساو البسيطة، بتأمين الربط السردي للعديد من مشاهد المسرحية، وإنما أيضاً عمل بشكل لطيف على تبعيد الحدث من خلال الغناء عنه بالماضي: جلس خمسة موسيقيين على الخشبة مع المغني، ولولا ذلك لكانت الخشبة عارية فعلياً بالطريقة المألوفة. كان الحاكم وزوجته والأمير، مع موظفي القصر يلبسون أقنعة غرائبية لتعز لهم كأوغاد بشكل واضح. ربما للحد من إثارة الشفقة، تم أداء دور غروشا من قبل ممثلة عادية ذات ساقين غليظتين بدت أقل فتنة. وكان أزداك، السافل العجوز الحكيم الذي يصبح القاضي بعد الثورة، شخصية رابلية (Rabelaisian) امتعت الجمهور باختيار غروشا وليس زوجة الحاكم للاحتفاظ بالطفل. لم ينتبه أحد إلى أن بريخت، بشكل تهكمي، نقض القرار الأصلي الذي كان يقضي بأن الأم الحقيقية هي التي ستربح. كان بذلك يريد أن يثبت أن روابط الدم ليست دائماً هي المعتمدة. وقد تكونت لدى المشاهد قناعة إجمالية برؤية تنفيذ عدالة شاعرية. ولذلك يصعب اعتبار «دائرة الطباشير القوقازية» أفضل مثال على الجهود الناجحة لممارسة المسرح الملحمي، وإن كانت كوميديا أفكار متميزة.

كانت عروض مسرحيات بريخت في بريطانيا وأمريكا تافهة وضعيفةبشكل ملحوظ. فقد لعب التراث القوي للتمثيل الطبيعي، بدون شك، دوراً في قلة حيوية العروض التي قدمت بالانكليزية منذ الحرب نظراً لكون التمثيل حسب المعايير الملحمية ظل عموماً يفتقر إلى التعريف الدقيق الموجود في الأداء القاري. عندما قرر جيروم روبنز اخراج «الأم شجاعة» على برودواي عام ١٩٦٣، تميز هذا العرض بالجمود. حتى أنه تخلى عن

الدوران الاجباري، وهكذا فإن مرور شجاعة المؤلم واللانهائي عبر الخشبة مع عربتها قُلص من قبل الممثلة آن بانكروفت إلى دفع وسحب عرضي هادىء بدا قليل الأهمية في رحلتها العظيمة الشأن عبر أوربا. حين يفشل في إحدى مسرحيات بريخت في إدراك هدف شخصيته، فإنه يرتد إلى تمثيل من النمط التقليدي الذي قضى بريخت حياته في العمل على استئصاله. ومثل هذه النتيجة يمكن تسميتها بـ«الملحمية الواهنة».

فهل ما يزال بالامكان بعد تقييم ما حققته إصلاحات بريخت المسرحية؟ إنه كمؤلف مسرحي ملتزم وغزير الانتاج، مخرج وفيلسوف مسرح، يمثل النموذج البارز في العصر الحديث لفنان المسرح الذي آمن أنه من الضروري لأي جانب من الصناعة المسرحية أن يخضع لإعادة تفكير جذرية منتظمة. وكمبدع لايستقر في كل الأوقات، وإن كان غالباً ما يعمل في ظل أصعب الظروف، ظل يصر على أن حيوية الدراما تعتمد على الاختبار المتواصل، النقاش والتعديل كسيرورة لانهائية. لقد كان رجل المسرح الكامل، وقد شد من خلال رؤياه كل مخرج خطر بباله أن عملية اخراج مسرحية ما هو تحدٍ إبداعي حقيقي في التواصل الدرامي. إن نظرياته عن مسرح منطقي وسعيه وراء الحيل المتعددة من أجل تبعيد الخشبة، وتلاعبه بجمهوره، دفعت الدراما الحديثة نحو نوع جديد من الكوميديا، صريحة وذكية، لكنها بالضرورة ليست خالية من العاطفة، وهي أحياناً مؤثرة كمسرح.

* * *

١٦- المسرح الملحمي في ألمانيا بعد بريخت

«الزيارة» ١٩٥٦ «كاسبار» ١٩٦٨

في عام ١٩٤٩، استطاع مؤرخ المسرح الارديس نيكول أن يكتب عن بريخت في «الدراما العالمية» أنه «من المشكوك فيه فيما إذا كان من المحتمل سواءً لأعماله أو الأسلوب الذي طوره أن يسبب أكثر من موجة صغيرة على سطح التيار المسرحي.» ولم يخصص نيكول سوى فقرة واحدة لهذا المؤلف المسرحي والمخرج الذي كان له التأثير الفردي الأكثر عمقاً على جميع فروع المسرح منذ الحرب العالمية الثانية. بعد تأسيس البرلينر إنسامبل وزياراتها خارج برلين، أعيد عرض مسرحيات بريخت في كل مكان من بقية أوربا، وبعد مقاطعة تلت بناء جدار برلين، عرضت في ألمانيا الغربية أيضاً. وخلال الستينات، حتى روسيا تغلبت على عدم ثقتها بـ«شكلية» بريخت وتبنته. وبدأ صدور حوالي أربعين جزءاً من أعماله بالألمانية. لقد استجاب فنانو المسرح لمعاييره الجديدة في الاقتصاد الدرامي، فأخذوا يعيدون النظر بأهدافهم في تصميم الخشبة وبنية المسرحية ونوع لغتها وفي علاقة الممثل بجمهوره. لم يكن بمقدور كبار المخرجين مثل غيورغيو ستريلر (١٩٢١-) مؤسس بيكولوتياترو في ميلانو وبيتربروك (١٩٢٥-) مخرج بريطانيا الأكثر خيالاً وجان ڤيلار (١٩١٢- ١٩٧١) مدير المسرح الوطني الشعبي في أڤينون وقصر شايو وروجيه بلانشون (١٩٣١-) مدير ما أصبح الآن المسرح الوطني الشعبي في ڤيلوربان قرب ليون مقاومة الرغبة في التعرف على مجاله الجديد بطرقهم الخاصة. إلا أنه ما من مكان عرف تأثير بزيخت بقوة أكبر مما هو في البلدان الناطقة بالألمانية.

يعود كل الفضل في تجديد شباب مسرح الكاتب بعد الفجوة التي خلقتها سنوات هتلر إلى بريخت. أثبتت الدراما الجدلية بشكل أو بآخر أنها

مسرحية بشكل متأصل، وقد علّم بريخت المؤلف المسرحي الألماني كيف يبعد المرآة عن ذاته الذاتية ويحول حماسه التعبيري إلى نقد اجتماعي محسوب. لقد انتج جيلاً من المؤلفين المسرحيين السياسيين. كان مسرح العبث نوعاً أدبياً فرنسياً لا ألمانياً، ولذلك اتجه الكتاب الألمان إلى بريخت وليس إلى بيكيت أويونسكو بحثاً عن رائد لهم. كانت زيوريخ مركز انتاج بريخت أثناء الحرب، وبشكل ليس غير متوقع وجدت سويسرا بشكل مبكر متحمسيْن كبيريْن لبريخت في كل من فريش ودورنمات، وكلاهما مسرحيان ناطقان بالألمانية، يعملان خارج زيوريخ. كان ماكس فريش (١٩١١-) يعرف بريخت جيداً، وقد التقى به في عام ١٩٤٨، كما استهوته تعبيرية ثورنتون وايلدر، فقرن مؤثرات التغريب البريختية بقفزات وايلدر الخيالية في الزمان و المكان. ففي أربع وعشرين مشهداً ملحمياً تقدم مسرحية فريش «سور الصين» ١٩٤٦ عملية بناء سور الصين العظيم، وفي ذات الوقت الحرب الذرية في القرن العشرين. إن أحد العملين يجعل الآخر يبدو سخيفاً. يتحرك أشخاص مقنعون من الأدب والتاريخ، من روميو وجولييت حتى نابليون، خلال المسرحية كما في الكباريه، فيضفون مع ذلك على الخشبة مستوى من السرمدية ومن خلال تحقيق هذه الرؤى الواسعة، يراد للإنسان المعاصر أن يتعلم درسه.

كانت المسرحية التي خلقت شهرة فردريش، على كل حال، هي المسرحية العبثية المظهر التي عرضت في زيوريخ عام ١٩٥٨ والمعروفة في بريطانيا بعنوان «مشعلو الحرائق» (The Fire Raisers) وفي أمريكا بعنوان "The Firebugs". لقد كانت أمثولة درامية أكثر بساطة وأشد تأثيراً من أي شيء في المسرح العبثي. وبالطريقة البريختية، وضع للمسرحية عنوان ثانوي «أخلاقية بدون أخلاق»، وهي تقدم كوميديا مشوقة بسيطة تحكي القصة غير المعقولة لبيدرمان- شخص محترم يمثل «كل الناس» - يرحب عن عمد بمشعلي الحرائق في بيته معتقداً، بلا جدوى، أنه يستطيع منعهم من إضرام

النار فيه. تتميز المسرحية بكورس من الاطفائيين الهزليين، محاكاة تهكمية غرائبية للكورس في التراجيديا الاغريقية، يعمل على الحد من أية أبهة أخلاقية. وهي أيضاً تستخدم خلفية ناجحة متعددة الأهداف في وقت واحد، وهكذا نستطيع أن نشاهد في وقت واحد كلاً من غرفة الجلوس التي يكرّم فيها بيدرمان ضيوفه والسقيفة حيث، وبتهكمية مفرطة، تخزن صفائح الزيت وتضرم النار. لقد وجد فريش الوسيلة لجعل بيدر مان يقوم فعلياً باعطاء علبة من أعواد الثقاب لهؤلاء الدخلاء كي يضرموا هذا الحريق. لم تكن الاشارة السياسية الضمنية إلى رجال الأعمال الذين قدموا دعمهم للنازية الألمانية بعيدة جداً عن الفهم.

كانت المسرحية الأكثر رعباً، على كل حال، هي «أندورا» ١٩٦١. تحكي هذه المسرحية قصة أندري الذي ربي بشكل يجعله يؤمن أنه يهودي. وحين يكشف أنه ليس يهودياً فعلاً في نهاية الأمر، يقبل على الرغم من ذلك الدور الذي فرضه عليه المجتمع. وطواعية يتقبل الاضطهاد والتعذيب والاعدام حين يتم اجتياح البلد من قبل الجيران المعادين للسامية والذين ينحدر هو منهم بالأصل. كان ماكس فريش مهتماً بشكل صريح بالدور الأخلاقي والسياسي لسويسرا في وجه العدوان النازي المحيط بها، واندورا تقدم تعليقاً ماكراً على مشاكل الحياد.

وبالقدر ذاته من التشاؤم، وإن بكوميدية لاذعة أكثر، كانت مسرحيات فردريك دورنمات (١٩٢١-). مثل فريش كان مهتماً بكل من بريخت وايلدر كمؤلفين مسرحيين ملحميين. ففي محاضرة له في زيوريخ عام ١٩٥٤ بعنوان «مشاكل المسرح» بيّن دورنمات أن التراجيديا أصبحت الآن مستحيلة، نظراً لكون البطل التراجيدي يحتاج نوعية من الرؤيا الفردية وإحساساً بالمسؤولية، في حين نرى الآن أننا مذنبون جماعياً. والكوميديا من طرف آخر تستلزم «عالماً في طور النشوء، يكون مقلوباً رأساً على عقب»، وكل ما يمكن أن نتوقع تحقيقه هو «التراجيدي من خلال

الكوميدي»، أي الـ «الهوة التي تنفتح فجأة.» إن مقالات دورنمات العرضية تعطي فكرة واضحة عن موقفه الفكري كمؤلف مسرحي: فهو يبدي إعجابه بأرستوفانيس لما في أفكاره من مفاجآت، وكريستوفر فراي لمسرحيتيه «عنقاء مألوفة جداً» و«السيدة ليست للحرق» باعتباره «كوميدي إغريقي جديد مهيأ لتحويل العالم إلى كوميديا، والكاريكاتيري رونالد سير الذي تكشف طالبات المدرسة عنده عن دعابة غرائبية. إن الكوميدي الحقيقي، يقول دورنمات، لايكون هيناً أبداً - إنه يوجع وجعاً شديداً، وبمثل هذه التعليقات يصنف دورنمات بشكل نهائي «الكوميديا السوداء» المتميزة المرارة في سنوات ما بعد الحرب.

قبل بضع سنوات من استقطاب بيكيت ويونسكو للاهتمام، كان دورنمات قد اختار كلمة «غروتسك» لايضاح طريقته الاسلوبية، الطريقة التي تضع عن عمد صوراً متطرفة بشكل مثير للغضب على الخشبة. وقد اختار أيضاً أن لايستبدل هذه الكلمة بكلمة «عبث».

العبثية تعني فقدان الهدف من الحياة، في حين أن الغرائبية (الغروتسكيه)، الأقرب إلى التعبيرية، تفترض مستوى ما من الحقيقة العادية التي ينطلق منها الكاتب. إن مثال دورنمات الشهيرهو عن سكوت من القارة القطبية: سيكون الوضع عبثياً فيما لو قدم على شكل كتلة جليد تتحدث إلى كتل جليد أخرى، لكنه سيكون غرائبياً فيما لو حبس في ثلاجة قرب شارع مزدحم. مسرحيته الأولى ذات الأهمية «رومولوس الكبير» تصور آخر امبراطور روماني كاخفاق مطلق بصفته عسكري وحاكم. إنه ينذر حياته لتربية الدجاج في مواجهة العدو. لكن المسرحية تؤكد على منطق رومولوس الهادىء في حين يهرب كل من حوله مذعوراً، وإن حصافته وموضوعيته في عالم بدائي تنتجان نوعاً خاصاً من التراجيكوميديا الرائعة.

لقد تابع دورنمات استكشاف المزيج المكون من عناصر كوميدية وتراجيدية كطريقة للتحكم بالخشبة والجمهور. فقد اقترب من السريالية في

«زواج السيد ميسيسبي» التي أخرجها شفايكارت على مسرح ميونيخ كامرشبيله عام ١٩٥٢ . لقد كان الديكور أو بوسكياً* بتناقضاته الصارخة :

غرفة ليس من السهل أبداًوصف روعتها وفخامتها البرجوازية المتأخرة. ومع ذلك طالما أن الحدث يجري في هذه الغرفة، وفيها وحدها، وطالما في الحقية يمكن القول إن الأحداث التالية تمثل قصة هذه الغرفة، كان لابد من محاولة لوصفها. تصل رائحة الغرفة النتنة إلى السماء العالية. وفي الخلفية نافذتان. المنظر مرعب من خلالهما. على اليمين، هناك أغصان شجرة تفاح وخلفها بعض من مدينة شمالية فيه كاتدرائية قوطية، وعلى اليسار شجرة سرو، بقايا معبد كلاسيكي، خليج وميناء. هذا ما يتعلق فيما هو موجود في الخارج. ولهذا كله يطالب المؤلف بأن تنفذ الخلفية بشكل واقعي- «وبهذا الشكل فقط يمكنها أن تتفكك. يمكن بأمان إبقاء اللاواقعي والخيالي للنص، للمؤلف». في «زواج السيد مسيسيبي» نلتقي بأناستاسيا الفاتنة التي «تستهلك عدداً غير قليل من الرجال» وأحدهم هو فلورستان مسيسيبي، المدعي العام، الذي حكم على الكثيرين بالموت، وفي المسرحية يقضي هذان على بعضهما بعضاً بالسم، وعلى كل حال مثل هذا التصور السريالي وهذه الحبكة الغريبة جداً يشير إلى غياب قدرة المؤلف على التحكم أكثر من حضورها، ولذلك فإن النتيجة صاخبة إلى حد ما.

كتب دورنمات بغزارة وأحرز نجاحاً عالمياً من خلال «زيارة السيدة العجوز» ١٩٥٦ المعروفة باللغة الانكليزية بـ «الزيارة». كانت تلك هي المسرحية التي، لحسن حظ مؤلفها، تبنتها فرقة لين فونتين والفرد لونت الأنغلو أمريكية، ولو مع بعض التغييرات المؤذية نتيجة ترجمة موريس ڤالنسي. إنها تراجيكوميديا عن كلير، الفتاة التي أغويت ودفعت إلى الدعارة والتي تعود امرأة عجوزاً بثروة ضخمة. ومن خلال أوصال صناعية

*ـ نسبة إلى شخصية أوبو في مسرحيات الفرد جاري.

وحشد من الخدم الغرائبيين حولها تقدم شخصاً مرعباً حقاً. ولإصرارها على الثأر بشدة من الشخص الذي أغواها، الفرد إلْ، إضافة إلى أولئك الذين عاملوها معاملة سيئة حين كانت بائسة، تعمل بهدوء على دفع الرشوة لسكان البلدة كي يقتلوه ويسلموها جثته. وهذا ما يفعلون. ومع ذلك تظل مأساة كلير. فحين تَعِد إلْ بضريح فخم في جزيرة كابري حيث يستمتع بـ«منظر جميل» تصبح محبتها وكراهيتها له شيئاً واحداً. لقدكانت عملاً رائعاً حقيقياً ثبت للاختبار وأثبت قدرته الابداعية من خلال مجموعة من التفسيرات التي طرحت من خلالها، بدءاً من التفسير النفسي والاقتصادي-اجتماعي حتى المسيحي والميتافيزيقي.

مـامن شك بأن تجارب دورنمات نابعة من الحرية التي يشعر بها كسويسري حيادي في عالم من الايديولوجيات المتناقضة. فهو لا يشعر بأي التزام باتباع أية نظرية أو ممارسة محدودة، لكنه بدلاً عن ذلك يؤمن بتعددية الأساليب الدرامية. وقد جاء نجاحه نتيجة تجاربه غير المقيدة بردة فعل الجمهور، و في وقت متأخر أكثر، من اختبار الألعاب المسرحية على طريقة ڤديكند، بيراند يللو ووايلدر- إنه معجب بـ«تجريد» المكان «من ماديته» عند وايلدر في «بلدتنا» و«نجونا باعجوبة». وكان دورنمات أيضاً مشدوداً إلى الدعابة والنقد الاجتماعي عند الممثل والمؤلف المسرحي النمساوي يوهان نستروي الذي عاش في القرن التاسع عشر، والذي كانت مسرحيته «يريد علاقة غرامية» ١٨٤٢ مصدر مسرحية وايلدر «صانع الزيجات». تبين أحدث آراء دورنمات النظرية بصراحة أنه لم يعد يعتبر الدراما شكلاً أدبياً، وفي مقدمته لـ «صورة كوكب». ١٩٧٠ كتب:

بالنسبة لي، أصبحت الخشبة وسيطاً مسرحياً لا منصة أدبية. وبشكل أكثر فظاظة، لم أعد أكتب مسرحياتي للمثلين، إني أكتبها مع الممثلين. لقد تخليت عن الأدب للمسرح.

ومسرحياته المتأخرة توحي بشكل متزايد بأن هذا هو الواقع. فمسرحيته «الفيزيائي» ١٩٦٢ تضايق جمهورها وتغوص في اللامعقول من خلال مشفى المجانين الذي يحوي علماء يعتقدون أنهم، أو يتظاهرون بأنهم، أينشتاين، نيوتن وموبيوس. أما مسرحية «النيزك» ١٩٦٦ البذيئة، فهي هزلية خفيفة تتخذ من تصوير الموت موضوعاً لها، فيها أحد الحائزين على جائزة نوبل عاجز عن الموت في حين ينجح كل من حوله في تحقيق ذلك بسهولة، فقد استقبلت في زيوريخ بمزيج من الاستحسان والاستهجان. وفي مسرحية «ناكر التعميد» ١٩٦٧، يقوم المبشر بدور الممثل والمخرج، وهكذا تُقدم كمسرحية ضمن مسرحية بشكل تهكمي. إن مسرحية «مسرحية سترندبيرغ» ١٩٦٨ هي عبارة عن إعادة صياغة ذكية لمسرحية سترندبيرغ «رقصة الموت»، وقد أوضح دورنمات: «من خلال مأساة زواج برجوازي، نشأت كوميديا عن مآسي الزواج البرجوازي». لقد حول حوار سترندبيرغ الأدبي الطويل إلى سلسلة متموجة من النوبات الطقسية وكأنها مباراة ملاكمة، وقد أمتع البطلان المتزوجان إدغار وإليس الجمهور بتوجيه الوخزات إلى بعضهما البعض من خلال محفوظات لفظية بدلاً من استهلاك كل منهما للآخر بالتعذيب المتبادل كما هو الحال عند سترندبيرغ.

بيتر ڤايس (١٩١٦-) كاتب مسرحي متقدم قليلاً على دورنمات، يعيش في السويد منذ عام ١٩٣٩ ويحمل الآن الجنسية السويدية. المسرحية التي سببت له الشهرة بعد إخراجها على مسرح شيلر في برلين عام ١٩٦٤، والتي طلب اخراجها كل من بروك، بلانشون وانغمار بيرغمان، هي «مارات/ ساد»، وقد تعرضنا لها جزئياً لدى تناول تأثير أرتو في الجزء السابق. لقد كان فايس رمزياً سترندبير غياً بقوة قبل أن يكتشف وضوح وقوة بريخت، وقد أظهرت «مارات/ ساد» هذا التحول باستخدامها للراوي، أغانيها، و النقاش الدائر بين دي ساد ومارات. لقد تجاوز عرض بروك، على مسرح الدويك عام ١٩٦٥، امكاناته كأداة مسرحية، طالما أن هذا المزيج

الواسع من الأساليب المختلفة، تلك الخاصة بالمسرح الملحمي ومسرح القسوة، أبعد ما تكون عن الغاء بعضها بعضاً. وبدلاً من السير بالمسرح خطوة أخرى بعيداً عن الوهم، حسب اعتقاد جيرترود ماندر، لم يكن باستطاعة «أي قدر من المعارضة الذكية أو المؤثرات الطبيعية الايمائية المثيرة» أن تخفي حقيقة أن عرض بروك «مارات/ ساد» كان مسرحاً «إيهامياً إلى أقصى حد». ويرى مايكل باترسون أن المسرحية «عرض لا تركيب لأسلوبي» بريخت وأرتو («المسرح الألماني الآن، ١٩٦٧) ويبين أنه في حين عمل عرض كونراد سوينا رسكي في برلين على أسلبة المسرحية واضعاف الاحساس بالمسرحية ضمن المسرحية لصالح بريخت، فإن مجانين بروك الواقعيين قد وُلدوا من إحساس أرتوي (نسبة إلى أرتو) وحجبوا النقاش المركزي. وبذلك أثبتت المسرحية أنها أكثر مطواعية، لأنها حين عرضت في ألمانيا الشرقية، قُدم مارات الذي يعبر عن رأي المجتمع في المسرحية كماركسي ارثوذكسي، في حين بدا دي ساد الفرداني نصيراً سيئاً، لم يعد النقاش معه مفتوحاً. ما تميز به عرض بروك في الحقيقة هو الدرجة الكبيرة التي وصل إليها التوفيق بين العقل والحواس، وبشكل لا يمكن أن يحصل إلا في المسرح. إن التعبير الجنوني يمنح المخرج حرية خاصة مثلما يمنحها للمؤلف:

في مثل هذه البيئة يمكنك بالفعل قول أي شيء. بين المجانين تتمتع بالحرية الكاملة، تستطيع قول أشياء خطيرة جداً ومجنونة، أي شيء على الاطلاق. وفي الوقت ذاته تطرح التحريض السياسي الذي تسعى إلى إسماعه.

ومع ذلك دفعت الأحداث مواهبَ ڤايس إلى غير ما أراد، كما سنرى في الفصل التالي.

عمل بيترهاكس (١٩٢٨-   ) الألماني الشرقي، وشق طريقه، مع بريخت في البرلينر إنسامبل منذ عام ١٩٥٥، وهناك تعلم أن

باستطاعة المسرح أن يلعب دوراً سياسياً في المجتمع. ومسرحيات هاكس مثل الأمثولات البريختية مع رسالة سياسية أقوى. اعتبر عمله في البداية قدوة، ومنح جائزة لسينغ عام ١٩٥٧. بعد ذلك اقترف خطأ كتابة مسرحية هجائية تناولت هدفاً حساساً.

كانت تلك هي مسرحية «قوالب الفحم» التي عرضت أخيراً في برلين عام ١٩٦١ بعنوان «مشاكل وقوة». ارتكزت المسرحية على حادث حقيقي تذمر فيه عمال المناجم من نوعية قوالب الفحم التي ينتجونها.

فقد اعتبرها هاكس مناسبة تاريخية بارزة أن العمال لم يعودوا يحاربون رأس المال بانتاج سلع رديئة، وإنما أظهرو مسؤولية مشتركة برغبتهم في إنتاج أفضل السلع الممكنة. إلا أن السلطات، على كل حال، لم تقرأ التناقضات الظاهرية والطباق كما قصدها، ولذلك كان لا بد من إعادة كتابتها. وحين قدمها والتر لانغوف أخيراً على الخشبة، استقبلت بسخط باعتبارها نقداً سلبياً للنظام، ولذلك أوقفت.

إن الحاجة لسد الثغرة في مهرجان دويتشس المسرحي عام ١٩٦٥ منحت هاكس فرصة ثانية، وقد اغتنمها بجرأة من خلال مسرحية «موريتس تاسو» ١٩٦٤. لقد كانت أمثولة سياسية شعرية ذكية نجحت في تمويه هجومها على الحكومة بطريقة أفضل.

تدور أحداث هذه المسرحية أيضاً في الماضي القريب، عام ١٩٤٥، وهكذا يمكن الحكم عن بعد. وحتى عندئذ، اعتبرت هذه المسرحية «فاحشة» وبذلك تعرضت مهنة هاكس للخطر مرة أخرى في الشرق. إن أسلوب «موريتس تاسو» هو أسلوب الحكاية الشعبية الرعوية، والحبكة هي البساطة ذاتها. موريتس فلاح ماركسي يرعى الخنازير، ولكي يخفي كراهيته للنازيين يتظاهر بأنه أصم أبكم. وحين ينطق، يحاول القيام بثورة فردية، ويدعو إلى مشاعة شيوعية يصفها بأنها جنة ممكنة على الأرض. ولسوء الحظ، فإن الفلاحين في هذه الجنة جشعون، ولذلك تنهار اليوتوبيا بعد بضعة أشهر.

وبناء على ذلك، يقـوم مـا توكـات، الموظف الحكومي، بتـوزيع الأرض وتسوية المشكلة. في وقت لاحق صـرح هاكس أن ماتوكات هو كـان البطل الحقيقي في المسرحية وموريتس، مثل الأم شجاعة، كـان المَثَل في كيفية أن لايكون شيـوعيـاً. لم يستعد هاكس تقديره لدى السلطات إلا أن أمثولاته وفلاحيه الهزليين، أمثال موريتس وألريخ بريكر، الجندي السويسري الذي يؤدي الخدمة الالزامية في حرب السبع السنوات في مسرحيـة «معركة لوبوسيتس» ١٩٥٤، من نمط ڤويزيك وشفيك سوف يستمرون في البقاء.

إن ذكر هـذا العدد القليل من المؤلفين المسرحيين الكبار لايمكن أن يعبر عن الحيوية غير العادية التي تمتع بها المسرح الألماني المعاصر، حتى وإن ظلت المسألة النقدية التي تفصل بين ما يشكل سياسة ناجحة وما يشكل دراما جيدة دون حسم. إن مسرحيات جوشيم زيم (١٩٣٢-)تميل نحـو الوثائقيـة التهكمية كما في «أخبار من المحافظات» ١٩٦٧ التي تعتمد على القصاصات الصحفية.

وبشكل بارع، تتتميز مسرحيات هارتموت لانغ (١٩٣٧-) بالهجاء المضاد للستالينية والرمزية الغروتسكية، مثل الدراما الشعرية، «محاكمة الكلب» ١٩٦٨ التي يقـوم فيـها محقق في جو من الطقسية الدينية أمـام «القديس ستالين» بقطع رؤوس البشر واستبدالها برؤوس كـلاب. يميل الباڤاري مارتن سبير (١٩٤٤-) نحو واقعية مربكة مع اهتمام تفصيلي بالشخصية والحوار والأمثولة السياسية القائمة وراء مسرحيته الأولى «التقاط مشاهد من باڤاريا السفلى» ١٩٦٢، عرضت في بريمن عـام ١٩٦٦، وهي قصة قروي أبله يحاول أن يثبت أنه كالرجال الآخرين باغتصاب وقتل فتاة محلية. إن صداها مرعب في الذهن.

في الستينات، كانت هناك قضية أخرى عكرت الجو، وخصوصاً في الشرق. فحين لايتوافق عملك مع فكرة الواقعية الاشتراكية، تتعرض لخطر الاتهام بـ«الشكلية»، أي أنك أكثر اهتماماً بالشكل من المضمون. ومع ذلك،

وبشكل ظاهري التناقض احتاج أولئك المؤلفون المسرحيون الذين اقتفوا أثر بريخت، وإن لم تكن لديهم الرغبة في أن يحذوا حذوه، لكتابة دراما شكلية، تجنباً لتهمة أخرى هي أنهم طبيعيون من الطراز القديم ورومانسيون عقيمون. وحين كان عليهم أن يكتبوا بشكل نقدي وهجائي على الاطلاق، فإنهم كانوا يشعرون أنهم مجبرون على تأليف دراما ذات التباسات فردية وحيل تغريبية. وحسب رأي صريح في مقالة رئيسية بملحق التايمز الأدبي، ٣نيسان ١٩٦٩، كان «كل ما ينم عن الاستقرار الشكلي- عن النظام، التوازن التركيبي والتقاليد- غير موثوق كرمز للمؤسسة».

وهكذا لجأ الكتاب الشباب اللامعون في المسرح الألماني الجديد، الذين كانوا في وضع صعب بين التقليدي والجديد، إلى حيل رمزية وسريالية أكثر قدماً. إن الكتابة المسرحية لكاتب مسرحي ما (وهذه عبارة تتضمن تعريفاً آخر للشكلية) مثل النمساوي بيتر هاندكه مقبولة من النقاد أكثر من الجمهور.

ومع ذلك، بعث هاندكة حياة جديدة أكثر في المسرح الألماني. ولئن كان استعار شيئاً من بريخت وشيئاً من العبثيين، فقد قيل إن طبيعة المسرح ذاتها قد وضعت على محك التجربة في مسرحياته. مثل يونسكو، هاندكه لايهتم بالحبكة والشخصية، العنصران التقليديان في الدراما، إلا أنه يستفيد مسرحياً وبشكل جيد من كلمات اعتباطية ظاهرياً لوقف التفكير العقلاني لدى المشاهد وليبين الطرق التي تكوّن بها اللغة عقولنا، وتحدد حياتنا. ومثل بريخت، يحاول أن يجعل العادي غريباً والمبتذل خيالياً، تاركاً مشاهده واعياً باستمرار للعملية المسرحية المتعلقة بالأحداث.

بدأ هجوم هاندكه من جديد على مسرح الواقعية النفسية بـ «إهانة الجمهور» التي عرضت أولاً في فرانكفورت عام ١٩٦٦. لقد أريد للمشاهد في البداية أن يعتبر المسرح غاية في الأهمية، حيث يقاد إلى الداخل بوقار ليُعاد وكأنه بلباس غير لائق. عندئذ يأخذ أربعة متكلمين بمخاطبة الجمهور بشكل رسمي وإبلاغهم بأنه لن تكون هناك مسرحية ولاحدث على الخشبة.

وبدلاً عن ذلك، يُهنأ الجمهور لأنه أدى دور المشاهدين بمثل هذا النجاح قبل أن يخضع بشكل متزايد إلى تصاعد تدريجي من الإهانات والشتائم. لسوء الحظ، حين قدمت المسرحية على مسرح ألْمُست فري عام ١٩٧٢، رفض الجمهور البريطاني، باستياء، أن يهان لكنه أخذ الشتائم برحابة صدر. قد تكون الحقيقة هي أن المشاهد الجديد قد ألف الألعاب المسرحية بشكل كبير منذ بيرانديللو، وربما ذكرنا بريخت كيف أن الخبرة المسرحية مصطنعة إلى درجة كبيرة.

سمى هاندكة هذا النوع من المسرحية مسرحية للكلام»، أي مسرحية لاتقدم أية صورة عن العالم سوى تلك التي تكمن في الكلمات ذاتها، أي تمرين لغوي مؤسلب. عرضت مسرحية «كاسبار» عام ١٩٦٨ في وقت واحد على مسرح أَمْ تورم، فرانكْفورت، اخراج كلاوس بيمان، و قام فيها وولف ر. ريدل بدور كاسبار وعلى مسرح شتادتيشه بوهنن، أوبر هاوزن، اخراج غونتر بوخ ومثل فيها ألريخ ڤيلد غروبر دوركاسبار. إنها تصور الإنسان كنتاج للغة، وكأن هاندكه كان يمسرح نظرية في فقه اللغة البنيوي. فمثل كاسبار هاوزر الحقيقي ابن نورمبيرغ الذي سجن ستة عشر عاماً في خم دجاج، ليظهر مكتمل النضج في عام ١٨٢٨ وكأنه لم يلتق بكائن بشري أبداً، كاسبار في هذه المسرحية ولد انطوائي يُعلم النطق. في مقدمته كتب هاندكه:

إن المسرحية «كاسبار» لاتبين كيف هي الأشياء فعلاً، ولاكيف كانت فعلاً بالنسبة لكاسبار هاوزر.

إنها تبين ما هو ممكن بالنسبة لشخص ما. تبين كيف يمكن أن يُعلّم شخص ما الكلام من خلال الكلام. يمكن أيضاً تسمية هذه المسرحية (تعذيب كلامي)

إن الاهتمام به ليس تاريخياً أو علمياً، لكنه قائم في مفاهيمه الميتافيزيقية البيكيتية (نسبة إلى بيكيت) تقريباً.

ثلاثة أصوات لاشخصية تصدر عن مكبر صوت، تعلم كاسبار كيف يتكلم، وهذه الأصوات تتضمن مفهوماً آخر، أي Einsager، وهي كلمة توحي بوجود مقنعين داخليين، «متكلمين داخليين».

إنها منذ البداية تلغي الجملة الوحيدة التي يعرفها كاسبار:

«أريد أن أكون شخصاً مثلما كان شخص آخر ذات مرة» وبعدئذ يمكن أن يبدأ التلقين. وحين يتعلم الكلام، يبدأ كاسبار بتجسيد كل اللامنطق والتعصب الموجود في الكلمات ذاتها، لكنه في مرحلة معينة يصل لحظة تحول وانتصار: «أنا الذي أنا». وعلى كل حال، تفقد الكلمات معناها في هذه السيرورة نحو الوعي حين يظهر أربعة، كل منهم كاسبار، وكأنهم كائنات تكاثرت لاجنسياً، يلبسون جميعاً ملابس وأقنعة موحدة، ويعرضون أيضاً بشكل تهكمي المهارات التي تعلمها كاسبار الأصلي- إن توالدهم من بعضهم بعض يسخر من الفردية ذاتها التي يسعي هو إليها، وكأنه واحد من العامة. فهم يواكبون محاولاته اللفظية بكلام لاانسجام فيه، وحين يهبط خمسة كلهم كاسبار على الأريكة، تتغير أقنعتهم الدالة على الدهشة إلى أقنعة تشير إلى الرضا. أخيراً ينحدر كاسبار إلى السفاسف وتكون كلماته الأخيرة هي «أنا أنا بمجرد المصادفة» وحين تغلق الستارة، تضرب جميع هؤلاء الذين يحملون اسم كاسبار مثل أوتاد لعبة الدوش والأوتاد.

إن كلمة كاسبار (Kasper) الألمانية تعني «مهرجاً»، وكاسبار يلبس وجهاً أبيضاً وسروالاً منتفخاً. إلا أن نيكولاس هيرن في كتابه عن هاندكه بيَّن أن كاسبار ليس مهرجاً، وإنما هو كل شخص. وبدلاً من تقليص أداء الأدوار كلها إلى نسخ عن بعضها بعضاً، فإن القناع والحوار يتيح لكل ممثل جديد أن يمثل الدور بشكل مختلف. توحي الارشادات المسرحية البيكيتية بأن كاسبار يشبه شكل دمية بيكيتيه- يتلمس طريقه عبر فتحه في الستارة ويصدم الأثاث مثل ممثل هزلي على خشبة مسرح المنوعات. ومع ذلك،

يبدو وكأنه وضع في الإطار النقدي لمسرحية بريختية. يطالب هاندكه بالا تمثل الخشبة غرفة وإنما خشبة فقط، وهكذا ليس على الجمهور أن يراقب قصة تتكشف أمامه، وإنما يمارس حدثاً مسرحياً. والحقيقة هي أن هاندكه يتمتع بالقدرة على منح جمهوره رؤية ثاقبة للسلوك الإنساني بشكل لم يتوقعه من قبل أبداً. إنه لمن الصعب ألا يتأثر المرء بما لديه من الدعابة اللفظية والبصرية، وبقدرته على استحضار قوى التورية والرمزية المدهشة.

* * *

١٧- المسرح الوثائقي بعد بيسكاتور

«الحرب والسلم» ١٩٥٥

«المندوب» ١٩٦٣

لم تعرف مكانة بيسكاتور بشكل واسع في بريطانيا أو أمريكا إلى أن عرضت نسخته المعدة عن «الحرب والسلم» من قبل مسرح بريستول أولدڤيك عام ١٩٦٢ في بريستول ولندن، ومن قبل فرقة بروديوسينغ أرتيستس (APA) خارج برودواي في نيويورك عام ١٩٦٥ . في هذه الأثناء كان قد أصبح عمر عرض برلين عشرة أعوام، ومر على إعداد الرواية ثلاثون عاماً تقريباً، وصار ما عُرف ذات يوم بالتحذير من إعادة تسلح ألمانيا شائعاً ليتحول إلى وثيقة مضادة لسياسة القوة العسكرية . لقد اكتملت ممارسة بيسكاتور الدرامية إلى حد كبير بإعداد روايات (« الجندي الطيب شڤيك»، كل رجال الملك»، «قداس عن روح الراهب» و«مأساة أمريكية») التي اعتبرها عملية طبيعية مثلها مثل مسرحة الإغريق للقصائد الملحمية الطويلة، أو الانجيل في مسرحيات الأسرار في العصور الوسطى في معظم أنحاء أوربا . وعلى كل حال، كان أي نقد لإعداد الروايات الحديثة ينصب بشكل حتمي على اختصار مضمونها وتجسيد خبرتها الداخلية- بكلمات أخرى، إنه انتقاد للمعالجة التعبيرية المطلوبة لتقديمها على المسرح. ومن الممكن أن نعطي الحكم أخيراً فيما إذا لم يكن مثل هذا النقد في غير محله. إن بيسكاتور ذاته لم يبال به . فقد كان يرمي إلى مثال آخر- شكل من المسرح سردي لايختلف عن «الكتاب المحكي» الصيني .

اكتشف بيسكاتور أن نوع المادة المناسبة لمسرحه السياسي لم تكن لتتوفر في المسرحيات العادية المكتوبة للخشبة، سواء من حيث شكلها أو مضمونها . كما لم يكن العرض المضبوط على الخشبة ولا الديكور

النموذجي بالمرونة الكافية لاحتواء مضمونه الأكثر اتساعاً. لقد استشهد بكلام بول كلي «ليس هدف الفن تصوير المرئي، وإنما صنع المرئي». كان من الضروري أن يكون التعليق واللافتات وبقع الضوء الانتقائية والسينما- وأية حيلة في خدمة الخشبة حين يتقرر استخدامها لعرض وثيقة اجتماعية. لقد كانت «الحرب والسلم» مثالاً ينطبق على هذه الحالة. ماكان لهذه الرواية أن تقلص إلى قصة حب مأساوية بين أندريه وناتاشا، و إن تكن شديدة التبسيط بالضرورة، ولا إلى هذا النزوع الإنساني والاستبصار الشخصي لدى بيير. بدلاً عن ذلك كان يجب تأمين الوسائل المسرحية للربط بين الموضوع الخارجي الكبير الخاص بالحرب مع نابليون والمشاكل الإنسانية الحميمية التي خلقتها في مسارها. كان هذا الهدف فوق كل شيء، وكان مفصولاً عن المصاعب المرتبطة باتساع ومدى الرواية، تعقيد حبكتها وكثرة شخصياتها. كل هذا وفر تحضيراً نموذجياً للخطوة التالية في عملية خلق دراما وثائقية، إعداد مواضيع واسعة من الحياة ذاتها للخشبة تقدم دون فقدان حرارة وحميمية العنصر البشري والشخصيات المتميزة عن بعضها بعض.

كان من الواضح أيضاً أن المسرح الوثائقي والملحمي (مايسمى docud-rama الدراما الوثائقية) الذي يعتبر في أحسن أحواله حقائقياً ومثيراً للأفكار، يجب أن يكون على خلاف مع الفكرة الڤاغنرية عن الحس المتزامن Synaesthesia في الفنون، المقصود به التوجه أساساً إلى مشاعر المشاهد. ولكي تكون مسرحية ما تعليمية، هناك تضحيات أخرى يجب تقديمها، ينبغي أن تكون الشخصية لاشخصية، نموذجاً عن غيرها وحتى نمطية على حساب التميز الفردي في الواقعية. ويمكن لحوار أكثر غائيةً ومباشرةً أن يبسَّط، ويكون أقل عاميّة وأكثر تجريداً. وكان على الفكاهة، إن وجدت، أن تكون جريئة، وعلى الجانب الكوميدي أن يميل إلى الهزل العنيف. في حين كان المسرح التحريضي محدداً بالأهداف الضيقة لدعايته، فإن المسرح الوثائقي كبح رقة وخيال الخشبة نظراً لحاجته إلى التعامل مع الحقائق.

وبشكل محدد، كانت الحيل الميكانيكية الحية التي طورها بيسكاتور على مدى سنين- جريدة السينما، الصور الفوتوغرافية والشعارات وما إلى ذلك- بصرية بشكل أساسي لالفظية، وبذلك أخذت الدراما تعاني من كونها أقل دقة وجمالاً. وفي كل الأحوال، كان بيسكاتور قليل الاحترام لنص المسرحية التي يخرجها، وكان مستعداً دوماً لتغيير المخطوط بالشكل الذي يناسب آلته.

كانت الضجة والحركة من مميزات خشبة بيسكاتور الوثائقية، وهكذا كان على الممثلين أن يصرخوا كي يعلو صوتهم على هذه الأجزاء المتحركة. وبناء على ذلك، طور أسلوب الأداء المجرد من الصفات الشخصية، ودعاة التمثيل «الموضوعي». ذلك ما عكس خبرته من خلال رؤية مسرح الكابوكي الياباني في برلين عام ١٩٣٠، وفي العمق كان التمثيل الموضوعي يعني أن على الممثلين أن يخاطبوا الجمهور وليس بعضهم بعضاً.

إن سنوات بيسكاتور في أمريكا أثرت أول ما أثرت في عمل مسرح المجموعة في نيويورك. في عام ١٩٦٣، أخرج لي ستراسبيرغ اخراجاً ملحمياً مسرحية بيسكاتور «قضية كلايد غريفث» وهو العنوان الذي وُضع لاعداده لمسرحية دريزر «مأساة أمريكية». لقد عرض الدليل المقدم من محامي الدفاع بطريقة السرد العكسي للمشاهد على مستويات مختلفة للخشبة، وقد وجه الكلام إلى الجمهور وكأنه هيئة المحلفين. في «سنوات الحماس» على كل حال، قال هارولد كلورمان بأنه وجد المعالجة باردة أكثر من اللازم بالنسبة للجمهور الأمريكي. وكانت مسرحية بول غرين «جوني جونسون»، التي أخرجها ستراسبيرغ أيضاً عام ١٩٣٦، هجاءً مضاداً للحرب فيها صدىً لـ «الجندي الطيب شفيك». يقوم الجندي الطيب جوني باطلاق غاز الضحك في كل مكان كي يقوض إرادة القتال، ونتيجة لذلك يفحص من قبل طبيب نفسي يبدو وبشكل مؤكد أكثر جنوناً من مريضه.

إن طرق بيسكاتور في المسرح الملحمي خدمت أيضاً وبشكل فعال تطور «الجريدة الحية» التي انتشرت في كل من روسيا وأمريكا . كان (مشروع المسرع الفدرالي الأمريكي) بادارة هالي فلانغان ديفز (١٨٩٠- ١٩٦٩) قد تأسس عام ١٩٣٥ للتخفيف من البطالة في مهنة التمثيل بعد سنوات الركود الاقتصادي. وكانت «الجريدة الحية» جزءاً من عمله. يعتقد المخرج السينمائي جوزيف لوزي أن الفكرة كانت فكرته هو، وكان يساعده آرثر آرنت ككاتب رئيسي وصحفي وموريس واطسون مديراً. كان الهدف هو صناعة الدراما من الصحافة، وقد كانت تتم الدعاية للجريدة الحية على أنها «نشر» أو «تحرير». وفي «تقرير المسرح» لعام ١٩٦٢، وصف جون غاسنر هذه الصيغة بأنها «مزيج من السينما، المسرح الملحمي، الكوميديا ديلارتي وتقنيات عروض الغناء الأمريكية» واستخدمت أيضاً عناصر من السيرك ومسرح المنوعات والباليه. تقوم شخصية تمثل رجل الشارع الحقيقي بطرح سؤال، فتقدم الإجابة من خلال «سلسلة من الحيل التمثيلية مكونة من مشاهد، بيانات عملية، شرائح منزلقة، محاضرات ونقاشات». وهكذا فإن مسرحية «الثلاثي أ- يُطمر» ١٩٣٦ عرضت مشاكل المزارعين. و «ثلث أمة» ١٩٣٨ عالجت مسألة ظروف السكن في الأحياء الفقيرة، فيها مزج للحقائق مع أحداث ممسرحة على خلفية بناء سكني صممها هواردبي.

توقف الدعم المالي الفدرالي عام ١٩٣٩ حين أخذ الكونغرس يشعر بعدم الرضا تجاه التشدد الراديكالي في العديد من المسرحيات التي خضعت لرقابته، وهكذا أنهى بشكل مؤقت التطور السريع لما اعتقد الكثيرون أنه صيغة درامية جديدة. ومع ذلك شهدت الدراما الوثائقية انتعاشاً جديداً غير عادي في الستينات. ففي انكلترا، انبثقت من جديد في ستراتفوردشرق لندن من خلال مسرحية البريختيه جان ليتلوود «أوه، يا لها من حرب ممتعة» ١٩٦٣ . وفي ستوكون ترينت من خلال عمل بيتر تشيز مان على مسرح فكتوريا، ابتداءاً بـ«الخزافون المرحون» عام ١٩٦٤ ، وعلى مسرح الدوتيش،

لندن، بعرض مسرحية بيتر بروك «الولايات المتحدة» ١٩٦٦ . إلا أن التطور الأكثر قوة كان في المسرح الألماني .

بعد عودته إلى ألمانيا، أخرج بيسكاتور ثلاثة أعمال وثائقية ذات أهمية للمسرح الغربي. قدمت مسرحية «المندوب» (في بريطانية The Representative وفي أمريكا The Deputy) لأول مرة على مسرح فراي فولكسبونة في برلين الغربية عام ١٩٦٣ . إن موضوعها السياسي جعل من الطبيعي أن يطلب هوكاث من بيسكاتور عرضها على الخشبة: لقد عالجت اخفاق البابا بيوس الثاني عشر في التشفع باليهود في ألمانيا النازية. لقد كانت عملاً متكلفاً، كما أن إضافة المؤلف لـ ٢٥٠٠٠ كلمة أثار احتجاجاً شديداً ضد الأعمال الوثائقية غير الجديرة بالثقة. لكنها كانت مؤثرة ورائعة، وأسهمت كثيراً في الحض على عودة نشاط الوثائقية .

أخرجت «في قضية ج. روبرت أونهايمر» تأليف هاينر كيبهارت (١٩٢٢-) من قبل بيسكاتور عام ١٩٦٤ ، اعتمدت هذه المسرحية بشكل واقعي على شهادات أعضاء هيئة أمنية انشأتها لجنة الطاقة الذرية في أمريكا عام ١٩٥٤ ، واختيرت كلماتها من ثلاثة آلاف صفحة منسوخة على الآلة الكاتبة. لقد اعترف كيبهارت أنه غير مسرور لاستخدام الخشبة بهذه الطريقة، وحتى بالنسبة الموضوع مثل هذا يتعلق بمسؤولية العالم عن تصنيع أسلحة الدمار. وقد ذهب بعيداً إلى درجة إضافة ملحق للعمل المطبوع قائلاً إن المقصود هو أن تكون مجرد نسخة مختصرة عن التحقيق، وإنها لن تشوه الحقيقة. تمتعت «أوبنهايمر» الأقل إثارة من «المندوب» مع ذلك بالنجاح نظراً لاتخاذها شكل قاعة محكمة .

كان العرض الثالث هو «التحقيق» الذي اعتمد فيه بيتر ڤايس على تقارير وردت في Frankfurter Allgemeine Zeitung للأعوام ١٩٦٢ - ١٩٦٤ حول محاكمة جرائم الحرب التي اهتمت بفظائع معسكر أوشڤيتز. أخرجها بيسكاتور في عام ١٩٦٥ على مسرح فراي فولكسبونة

وعلى سبعة عشر مسرحاً ألمانياً آخر في وقت واحد، وحظيت أيضاً في لندن بعرض خاص أخرجه بروك على مسرح ألدويك. انتقدت هذه المسرحية باعتبارها تقتصر على مجرد استغلال رعب الحدث، على الرغم من أن بيسكاتور دافع عنها كعمل فني على أساس أنه يجب اختيار السجلات وترتيبها للوصول إلى نتيجة. ولأنها مكتوبة بشعر حر خالٍ من اللون، لم تكن مريحة للقراءة، ولكن في عرض برلين كان المتحدثون وسط إضاءة شديدة، فألقوا أدوارهم بأسلوب طقسي مدهش.

بعد هذا الوابل من الانتقادات، جُرب تقديم الدراما الوثائقية بشكل واسع في بلدان عديدة من قبل فرق الهواة والمحترفين على حد سواء. ولم تقتصر على أحداث جارية محلية أو دولية، وإنما تم تصوير أشخاص ما زالوا أحياء على الخشبة، وهذا التطورّ غير العادي يمكن أن يثبت أنه أعظم مساهمة قدمها بيسكاتور للمسرح الحديث. لقد توجه ڤايس إلى الشكل الوثائقي بحماس، مؤلفاً مسرحيات أو عروضاً سياسية ضمن تتابع سريع عن التمرد الانغولي لعام ١٩٦١ (١٩٦٧) وڤيتنام (١٩٦٨) وحياة تروتسكي «تروتسكي في المنفى» ١٩٧٠ وعن الشاعر هولدرلين (١٩٧١). كانت هاتان المسرحيتان الأخيرتان ملصقات تاريخية وسرداً عكسياً أكثر مما هما وثائقيتان، وكأنهما تُريان من خلال عيني الشخص الرئيسي. وعلى كل حال، كان ڤايس، بأسلبته لمادته، يميل إلى تسطيح شخصياته التاريخية إلى مخلوقات ببعدين فقط.

في محاضرته «المادة والنماذج: ملاحظات باتجاه تعريف المسرح الوثائقي» التي ألقاها في برلين عام ١٩٦٨ في «حوار بريختي» أوضح ڤايس أنه قد اختار طريقه عن قصد. فالمسرحية الوثائقية، كما قال، كانت معنية بالدرجة الأولى بتوثيق حدث من مادة حقيقة موثوق بها- رسائل وإحصائيات، خطب وتقارير اخبارية مطبوعة أو سينمائيه. وعلى كل حال، على الرغم من أن الحقائق هي الأساس المناسب للمسرحية الوثائقية، فإنه من

الأفضل أن تكتب مثل هذه المسرحية كشكل من الاحتجاج، وهكذا تكمن المساهمة الابداعية للفنان الفرد في اختيار وترتيب أفكار المسرحية. فالكاتب الوثائقي يحافظ على المادة، ولكنه يعيد ترتيب الشكل. إنه يريد ما هو صالح بشكل عام، ومع ذلك ليس وكأن المسرحية حدث عفوي، و إنما كصورة لجزء من الواقع:

من الأسهل بكثير [بالنسبة لمسرح الشاعر] أن
يقدم الولادة في الزريبة ببيت لحم
وسط ساحة الطرف الأغر من أن
يقدم مظاهرة عبرت هذه الساحة
قبل ساعة مضت.

لمثل هذا السبب اختار بريخت تقديم مسرحياته السياسية في مواقع مثل شيكاغو، لندن القرن الثامن عشر وهند كيبلينغ. إن شخصيات مثل دوساد ومارات يمكن استخدامهم كناطقين لاشخصيين باسم التاريخ، وبامكان الممثلين الذين يؤدون هذه الشخصيات أن يساهموا بمواقفهم المناسبة. يمكن بهذه المسرحيات أن تأخذ شكل مشاهد فعلية، بيانات عملية وسرد عكسي توضيحي.

وقد يجد المشاهد نفسه في دور المتَهم، المتهِم، القاضي أو هيئة المحلفين.

مع ذلك، إن الانتقائية المستخدمة في هذه الصيغة من الدراما التحريضية أكثر ميلاً إلى الذاتية منها إلى الموضوعية، ولذلك كان ڤايس، مع كل مسرحية وثائقية جديدة، يفقد شيئاً من سمعته السابقة. إن أكثر نقاده حدة يجدون مؤثراته المسرحية «ميتة في القلب» تنقصها الدعابة و الإنسانية وأن مجادلاته تعتمد إلى درجة كبيرة على تنويعة من الخطب الرنانة. واصل كتاب آخرون سياسية اختيار مواضيع حساسة. فقد تألق كيبهارت في «جويل براند، تاريخ صفقة» ١٩٦٥ المتعلقة بموضوع اقتراح آيخمان مبادلة مليون يهودي بعشرة آلاف عربة. وقد قدم الروائي غونتر غراس (١٩٢٧-)، الذي كان قد حاول سابقاً كتابة دراما عبثية ألمانية، مساهمة في

هذا الطراز السائد بمسرحية «العامة في روما يتدربون على الانتفاضة» ١٩٦٥، حول موضوع تمرد ١٩٥٣ في برلين الشرقية. وقد جاءت على شكل محاكاة تهكمية لبريخت وفرقته وكأنهم يتدربون على نسخة بريخت من «كوريولان» - التفافة بيرانديلليه كانت ستنال رضى بريخت ذاته. كتب بيتر هاكس عن كولومبو، فردريك الكبير، ثورة الضباط ضد هتلر واغتيال الرئيس كندي. وتابع هوكات كتابة المسرحيات الوثائقية المطولة شعراً، أو الأصح نثراً إيقاعياً يعمل على الحد من المصداقية الوثائقية من خلال أسلوبه الزخرفي، بل والتعبيري. إن مسرحيته «الجنود: نعي لجنيف» أو «الجنود» فقط ١٩٦٧ كانت مهداة إلى بيسكاتور وكان موضوعها تورط ونستون تشرشل في موت الجنرال سيكورسكي وقصف درسدن. أما مسرحية «الفدائيون» ١٩٧٠ فقد ذهبت بعيداً إلى حد اختراع قصة سيناتور أمريكي تقتله المخابرات المركزية الأمريكية بسبب مثله الثورية، وأما مسرحية «ليسيسترا أو الناتو» ١٩٧٤ فتخلط اريستوفانيز بالحصول على جزيرة يونانية لأهداف استراتيجية. إن طول هذه المسرحيات يثير أسئلة حول صلاحيتها للخشبة لكن حوارها البارد أيضاً جعل تاريخها يبدو ميتاً أكثر مما هو حي.

وباختصار، ما من أحد سيدعي أن أياً من هذه المسرحيات كان انجازاً مسرحياً عظيماً، لكنها طرحت القضايا لهذا النوع الوثائقي وحلت بعضاً من مشاكله. والتناقض المتأصل فيها هو أنها، على الرغم من أن مضمون المسرحية الوثائقية قد يكون حقيقياً، فإنها لا يمكن أن تقدم بشكل واقعي - كانت القاعدة عند ڤايس هي أن يحافظ على المادة لكنه يغير الشكل. ومع ذلك، لايمكن للوثائقية أن تكون صحيحة بشكل كامل، فما دامت مراعاة حدود الخشبة تقتضي تهذيب المادة ستكون العملية ذاتية حتماً. إن كلمات أي مخطوط رسمي قلما تساعد في إيجاد شخصيات ذات صفات فردية مميزة، ومع ذلك فهذه الصفات ضرورية إذا كان مطلوباً من المشاهد تتبع المسرحية (علماً بأنه كان لدى ڤايس اثنان وستون شاهداً على تروتسكي كما

قدمه). أحياناً يصبح من الضروري ابتكار مندوب أو ناطق باسم مجموعة في حين لم يشهد التاريخ مثل ذلك (في «المندوب» وجد هوكاث من الضروري ابتكار شخصية الأب ريكاردو، القس اليسوعي، ليتكلم عن اليهود). وفوق كل ذلك «إن المسرح الوثائقي منحاز» وقد اختتم ڤايس: إن المؤلف المسرحي يختار موضوعه لهذا النوع من المعالجة لأنه يريد الحصول على رأي مناصر. إنها مسألة الحفاظ على توازن فني بين الحقيقة والخيال، بين الواقعة والتخيل، كما تبين لشكسبير منذ زمن طويل في كتابة مسرحياته التاريخية.

* * *

١٨- المسرح الملحمي في بريطانيا
«رقصة الرقيب مسغريف» ١٩٥٩
«المرأة» ١٩٧٨

في بريطانيا، كان تأثير بريخت أكثر وضوحاً على المخرجين ومصممي الديكور منه على المؤلفين المسرحيين. قامت فرقة برلينر انسامبل بزيارتين هامتين إلى لندن عام ١٩٥٦ و١٩٦٥، و في حين أدى الجهل باللغة الألمانية إلى وقوع المشاهدين في بعض الارتباك حول مرامي بريخت، كان ما تراه العين أقل تعرّاً للخطأ. تبعاً لذلك وعلى الرغم من تواقت الاهتمام ببريخت مع ظهور مسرحية جون أوزبورن «انظر إلى الوراء غاضباً» عام ١٩٥٦، فإن دراما «بالوعة المطبخ» لم تتأثر عموماً بالمسرح الملحمي.

وكما رأينا، اهتم المخرج بيتر بروك مبكراً بأساليب بريخت، وفي مقدمته لنص «مارات/ ساد» المسجل على أشرطة تسجيل اعتبر التغريب مؤثراً ذا «قوة لاتصدق تماماً». وقد وجد فرصة لاختيار رأيه من خلال إخراجه لـ«الملك لير» لفرقة شكسبير الملكية عام ١٩٦٢. وهذا العرض الذي اعتبر عرضاً عبثياً يدين في الواقع لبريخت أكثر من بيكيت. ولم يكن الديكور مقتصداً متجهماً وحسب، بصفائح معدنية صدئة تحيط بجانبي خشبة عارية، بل مضاء إضاءة منتظمة بضوء أبيض مزعج بالأسلوب المتميز. وكانت الملابس من الجلد السميك البالي، فيه محاكاة لعرض بريخت لـ «كوريولان» وكانت قطع الأثاث قليلة وبسيطة. كان العرش الصخري الكبير للير هو المشهد الافتتاحي، وقام بول سكوفيلد بدور الملك بتجرد بارد أفقد سطوره كل ما بها من حيوية.

وحتى حين كان بروك مأخوذاً بأرتو ومسرح القسوة، عزي بعض تأثير عرض ١٩٦٥ لـ «مارات/ ساد» إلى جوهره الجدلي القوي، كما أن

مزجه للعقلي بالحسي كان له نتائج صاعقة. في هذه الأثناء كان الاتجاه الذي اتخذته فرقة شكسبير الملكية بادارة بيتر هال (١٩٣٠-) بريختياً تماماً. كان مصمم الديكور جون باري الذي يعمل مع هال قد عمل مع جان ليتلوود من عام ١٩٥٤ حتى ١٩٦٣ وابتكر ديكورات بسيطة عملية وافرادية للدراما المتعددة المشاهد. إن الديكور الذي صمم لسلسلة «حروب الورود» من مسرحيات شكسبير التاريخية لعام ١٩٦٢ يعكس أمانة بريخت الصارمة، كما في استخدام هال لممثلين «غير ساحرين» مثل إيان هولم في دور هنري الخامس وديڤد وارنر بدور هاملت. إن خطة فرقة شكسبير الملكية الرامية إلى تحديث شكسبير اقتضت تقليص الوهم وجعل العملية المسرحية واعية، يضاف إلى ذلك الكثير من الواقعية في التفاصيل. وهذا مركب كان من شأن شكسبير أن يفهمه.

كان هناك مخرجون آخرون في بريطانيا أبرزهم جورج ديڤاين، جون ديكستر ووليم غاسكيل اهتموا أيضاً ببريخت، وقد سبقتهم في ذلك جوان ليتلوود وورشتها المسرحية. كانت جوان ليتلوود وقد قامت بدور الأم شجاعة على مسرح بارنستيبل عام ١٩٥٥، وكان ذلك هو العرض الأول لهذه المسرحية في بريطانيا كانت عروضها حين قدمت في وست إند في لندن عاطفية وغير ناضجة. فمثل بريخت، حاولت إيجاد مسرح شعبي لجمهور الطبقة العاملة مقابل مسرح الطبقة الوسطى بقيمه الزائفة، إلا أنها، مثل بريخت أيضاً، فشلت. مع ذلك كان يمكن رؤية أسلوب إخراجي بريختي متميز بالحيوية والبساطة في كل ما عالجته ورشة المسرح. إن مسرحية برندان بيهان «الرهينة» ١٩٥٨ بما فيها من تشابك عرضي بين الأغنيات الايرلندية والمزاج قد سجلت موسيقياً من قبل بنيلوب جيليات بعنون "Dublin's Dreigrosvhenoper". لقد تعاونت الفرقة في تأليف مسرحية موسيقية ملحمية تصور الفترة السابقة للحرب العالمية الأولى مباشرة: كانت «أوه، يالها من حرب ممتعة!» ١٩٦٣ مزيج مسرح منوعات من الأغاني والمشاهد

الهزلية لايختلف عن عرض الكباريه عند بريخت. بشكل فيه حنين للماضي وهزلي في الوقت ذاته، كانت مادة المسرحية تتألف من خطابات حقيقية وأغانٍ شعبية من تلك الفترة تمثل المسرح الوثائقي، كما أن الشكل الملحمي بالعرض المستمر لأحد الألحان مع الآخر. ومثل بريخت، لم تكن جان ليتلوود ترضى عن أي عرض، فكانت تواصل التدريب حتى خلال فترة استمرار العروض، وباستمرار تخرج بأفكار جديدة. وبقيادتها، كانت الخشبة ناشطة ومفعمة بالحيوية بشكل فريد، وفي حالة من التجريب لاتتوقف.

في الستينات، تأثرت بضع مسرحيات قليلة بالطراز الدارج وتبنت شكلاً ملحمياً سطحياً. فقد قدمت مسرحية «رجل لكل الأوقات» ١٩٦٠ تأليف روبرت بولت (١٩٢٤-) السير توماس مور كرجل ذي ضمير فردي مستعد للمجازفة بكل شيء ضد استبداد ملكه، لكنه خلافاً للأم شجاعة أو غاليلو، كان أكثر تحكماً بمصيره من أن يقدم الكثير من النقد للمجتمع، كما أن المشاهد العرضية والتعليق الذي يقوم به (الرجل العادي) لم تكن واضحة بسبب الالتباسات البريختية الأساسية. إن مسرحية «لوثر» ١٩٦١ لجون أوزبورن (١٩٢٩-) تعكس مسرحية غاليلو من حيث الأسلوب والهدف، مضيفة إلى الشخص المركزي فيها تعقيداً معيناً- في آن واحد عقدة أوديب مع مشكلة استيعاب مخيفة- تؤدي لسوء الحظ إلى تركيز الاهتمام على الرجل وليس على سياقه التاريخي. لقد وثقت مسرحية «الشياطين» ١٩٦١ لجون وايتينغ (١٩١٧- ٦٣) التي اعتمدت على رواية هكسلي «شياطين لودون» بشكل واقعي، إلا أنها لم تستطع الإرتفاع فوق الإثارة التي يطرحها موضوعها. اتخذت مسرحية أرنولد ويسكر (١٩٣٢-) «شيبس مع كل شيء» بنية حديثة كشفت سخريات الحياة في سلاح الجو، إلا أن ويسكر كان أكثر توفيقاً في أسلوبه الواقعي الأسبق. وقد عالجت مسرحية بيتر شافر (١٩٢٦-) «الاصطياد الملكي للشمس» ١٩٦٤ بشكل فيه أبهة وفخامة

إخضاع بيزارو للإنكا (Inca) في البيرو، إلا أن فاتحي البيرو هؤلاء كانت فرصتهم ضعيفة لطرح وجهات نظرهم بشكل متكافىء فيما يخص قضايا هذه المسرحية.

كان جون آردن (١٩٣٠ - الوحيد الذي قدم فهماً حقيقياً متماسكاً لمقاصد بريخت واستمر في اختبار التقنيات الملحمية على الخشبة الانكليزية. وكنتيجة لمشاهدة عرض «الأم شجاعة» في لندن عام ١٩٥٦، تخلى عن الأسلوب الواقعي الذي كان قد استخدمه في «عِش كالخنازير» ١٩٥٨ وكتب المسرحية الساخرة المريرة «رقصة الرقيب مسغريف» التي قدمت على رويال كورت عام ١٩٥٩، وفيما بعد قدمها بروك في باريس عام ١٩٦٣. لم تنجح هذه المسرحية على الخشبة المحترفة، لكنها نجحت في كل مكان في الخارج، وربما تظل أفضل مسرحية بريختية باللغة الانكليزية. إنها أمثولة معادية للحرب يعمل فيها آردن بشكل متكررْ على إقلاق جمهوره بتطورات مفاجئة ومتناقضة. مع ذلك فإن الرقيب والجنود الثلاثة الذين جاؤوا إلى بلدة انكليزية في الشمال في منتصف الشتاء ليبينوا للمدنيين النتائج المرعبة للروح العسكرية الفكتورية يتبين أنهم فارون من الخدمة العسكرية. ولكن هل يمكن اعتبارهم دعاة سلام حين يقتلون أحد أفراد جماعتهم عندما يحاول الفرار مع فتاة محلية؟ ومسغريف نفسه متشدد جداً بحيث أن عليه أن يبشر برسالته تحت تهديد السلاح وتخويف المواطنين برشاش غاتلينغ. إنها شخصية البطل الضد ما دام المشاهد الذي يتعاطف مع غاياته سوف ينفر من وسائله.

لقد تبنى آردن بحماس الطرق البريختية مع التعليق بالأغاني الشعبية، وقد أقر في «انكور» الفصلية المسرحية الطليعية التي ازدهرت في ذاك الوقت «إني أعتبر النثر أداة أكثر فائدة لنقل الحبكة وعلاقات الشخصية، والشعر كنوع من التعليق عليهما». وهكذا في «رقصة الرقيب مسغريف» يستخدم آردن استخداماً كاملاً الأغنية والخطاب المباشر والحيل الملحمية الأخرى، إلا أن المسرحية لا تكتفي باستخدامها فقط. تستند هذه المسرحية بثبات إلى بنية

جدلية، وترفض تقديم الراحة للمشاهد أو تثبيته على قناعاته. وفوق ذلك، بعكس شجاعة غاليلو، مسغريف خالٍ تماماً من أية مواصفات جذابة. كل هذه الأسباب قد تكون المسؤولة عن عدم نجاح هذه المسرحية في المسرح التجاري، كما أن رغبته المتشددة في الموضوعية وجمع الأضداد في المسرحية، تجعل آردن، ورغم أنه واحد من أكثر العقول وضوحاً في المسرح البريطاني الحديث، يبدو العدو الأسوأ لنفسه.

في «ملحق التايمز الأدبي» ٣ آذار ١٩٧٨، حاول الناقد ج. دبليو لامبرت تحديد مشكلة نجاح آردن المتواضع. فمن جهة، كتب آردن مسرحيات قليلة «تستخدم اللهجة الصحيحة» وهذا ليس بالأمر السهل حين يحافظ مزيجه من «النثر والشعر، الحديث والأغنية، الطبيعية والكاريكاتير، التهريج والمرارة» على مضمونه محيراً إلى درجة الابهام. ومن جهة أخرى، يشير لامبرت إلى «غياب شبه قاتل للعفوية الابداعية». إن آردن يعقلن عملية الكتابة مثلما فعل المؤلف المسرحي المفضل لديه، بن جونسون، وبنتائج - كما يشعر المرء - غير مختلفة. كان آردن مسحوراً بالأغاني الشعبية التي اعتبرها هو في عام ١٩٦٠ «الأساس الوطيد للشعر الانكليزي» وهو يتخيل أن ثقافة شعبية انكليزية اسطورية تنتظر من يكشف عنها. إن روح بن جونسون تتجلى مرة أخرى حين يرسم آردن شخصية ما تبدو مصطنعة بخشونة مثل «الدعابة» الجونسونية، تقدم على الخشبة على طريقة الأسواق الموسمية في القرون الوسطى.

ربما يكون العائق الأكبر في وجه الاستمتاع الكامل بمسرحيات آردن هو إصراره على كتابة دراما ملتزمة، في حين يرفض هو أن يكون ملتزماً. وحتى إذا كان هذا غير صحيح كلياً، فقد دافع عن فكرة الحياد سواء على الخشبة أو بعيداً عنها. لم يكن هدفه طرح قضية لجمهوره كي يتعاطف معها، بل عرض صراع بجانبيه على هذا الجمهور. في عام ١٩٧٥ قال:

إن المسرحيات المكتوبة وفقاً لصيغة عقائدية مسلم بصحتها لاتعزز، على المدى البعيد، فن المسرح. اعتقد أن المزايا الرئيسية لهذا لفن تكمن في قدرته على النقد المتواصل والمثمر للأفكار المسلم بصحتها، وخصوصاً تلك التي يعتبرها المؤلف هي الأعز لديه.

مثل هذه الحيادية مفيدة في القضاء على تنوع الدراما التحريضية، إلا أن الاستخدام المتواصل للتناقض والقلب والسخرية التهكمية المطلوب للكتابة بطريقة تشككية كلياً يترك المشاهد العادي إما مشوشاً أو عدائياً. يمكن لتجارب آردن المسرحية الملحمية الأخرى في الستينات: «الملاذ السعيد» ١٩٦٠، «حمار المشغل» ١٩٦٣، «آخر ليلة سعيدة لأرمسترونغ» ١٩٦٤، مع ذلك أن تجد جمهورها الخاص.

إن الكاتب المسرحي البريختي الأكثر نجاحاً بالانكليزية، بعد بدايات طبيعية في مسرحية «زفاف البابا» ١٩٦٢ و«الناجي» ١٩٦٥، هو ادوار بوند (١٩٣٥-). لقد وصلت هذه الحمى إلى بوند عن طريق مخرج أعماله على مسرح رويال كورت، وليم غاسكيل (١٩٣٠-) الذي اعتبر بريخت يمثل «تأثيراً تكوينياً عظيماً» عليه وعلى معظم من عملوا معه:

> إنه توجه إلى المسرح يصعب تحديده:
> إنها جزئياً مسألة اقتصاد، مسألة رد الأشياء إلى أبسط حالة بصرية بحد أدنى من الأثاث، وحد أدنى من المناظر والأدوات المطلوبة لتكوين الأنطباع المسرحي.

يمكن أن تعزى مثل هذه الحرية إلى درجة كبيرة لتأثير بيكيت، إلا أن عمل بريخت أيضاً تضمن الالتزام بـ«معنى معين ذي اتجاه سياسي وأخلاقي». وهذا هو الحال مع بوند. فالمسرحية المحظورة «صباح مبكر» ١٩٦٨ تعتمد على مؤثر التغريب الهائل لعلاقة سحاقية بين الملكة فكتوريا وفلورنس نايتينغيل التي تبرز بيئتهما الفكتورية. ومسرحيته التي خضعت للرقابة «طريق ضيق إلى الشمال البعيد» (أيضاً ١٩٦٨) تسلط الضوء على

العنف والظلم من خلال تبعيد الرعب اعتماداً على أقنعة شرقية. في مسرحياته التي تتميز بالخيال الواسع - «لير» (١٩٧١ وقد أخرجها بوند نفسه أيضاً في ڤيينا عام ١٩٧٣) و«بينغو» ١٩٧٣ تمثلان السنوات الأخيرة لشكسبير في ستراتفورد - يأتي التأكيد دائماً على السياق الاجتماعي أكثر من الحالة الفردية. وتعتبر مسرحيته «امرأة: مشاهد من الحرب والحرية»، أخرجها بوند على الخشبة المفتوحة لمسرح أوليڤيير عام ١٩٧٨ ضمن هذا التقليد، وهي أكثر أعماله طموحاً حتى الآن.

ايرڤينغ واردل من جريدة التايمز حكم مع مسرحية «المرأة» بأنها «عمل هدمٍ كلاسيكي». لقد أعاد بوند قراءة الأعمال التراجيدية الاغريقية، ومن خلال نصف دزينة من المسرحيات لسوفوكليس ويوريبيديس أنشأ قصة جديدة عن الحرب الطروادية. باريس وهيلين، هكتور وآخيل وكل البطولة الرومانسية استؤصلت ليتركز الحدث على هيكوبا (بيڤون برايسلاند) وعلاقتها بقائد اغريقي جديد، هيروس (نيكي هنسون) وأميرته ايزمين (سوزان فليتوود). قال بوند إن هذه المسرحية تستجمع كل أفكارها من مسرحياته الأسبق، وقد وضعت في إطار كلاسيكي لاعطائها درجة من الأبدية: إن المسرحية، قال بوند، عن الحاضر. وجهة النظر الغالبة هي وجهة نظر امرأة؛ والواقع يبدو الرجال كالوحوش. وفوق ذلك، لم يعد سبب الحرب الطروادية هو هيلين، وإنما تمثال صخري لامرأة، صنم مجرد من الإنسانية- إلهة الحظ السعيد التي سرقها بريام حين تزوج زوجة شابة. لكن استعادة هذا التمثال ليست مسألة عدالة، ما دامت الالهة «تجلب الحظ السعيد لأي شخصي قدر له أن يمتلكها». وهذه فكرة جبرية واضحة.

في الجزء الأول من المسرحية، تتراكم الفظائع واحدة فوق أخرى. متنكرات كسيدات طرواديات، تقوم ضحايا الطاعون بمهاجمة ثلاثة حراس اغريق. وبسبب نزعتها السلمية، تحتجز ايزمين حية، مثل أختها انتيغون، من قبل شعبها. ولكي لاترى حفيدها استياناكس يُجر ويضرب حتى الموت،

تختار هيكوبا أن تعمي عينيها- على الرغم من أنها تحاول فقد عين واحدة فقط. اعتبر روبرت كوشمان في الأوبزيرڤر «النساء الطواديات» ليوبيديس أكثر تأثيراً لأنها ركزت على جريمة قتل واحدة فقط، مضيفاً أن موت الطفل عند يوربيديس له «بريق السياسة الواقعية التي جعلته أكثر بشاعة». إن بوند لايتوقف عن مراكمة الصور الرمزية القوية- صرخات ايزمين التي تخنقها التي تخنقها الطبول الاغريقية، ضحك قضاتها وهم بأرديتهم البيضاء الطقسية، الجدار المعدني الكبير الذي صممه هايدن غريفين والعالي بحيث يكشف الجحيم الطروادي- كل ذلك يجعل الفصل الأول «مهارة مذهلة».

يبدأ الجزء الثاني بمزاج مختلف تماماً. نحن في مهرجان شعبي لصيد السمك في جزيرة اغريقية نائية، فيه أغانٍ وضع ألحانها هانز ويرنر هينز للمغنين والناي، وهناك تلتقي هيكوبا وإيزمين إلى حد ما كأم وابنه. لقد أعد المشهد لإظهار التطور الإنساني للمسرحية: «يجب أن لانكتب مسرحيات مشكلة فقط» قال بوند «يجب أن نكتب مسرحيات حلول». لكن هيروس لاحق هيكوبا والتمثال، وكان عليها أن تتدبر حيلة دفاعاً عن النفس. لقد أقنع بالدخول في سباق مع عبد كسيح فارٍ من المناجم الأثينية، وهو الآن حبيب إيزمين. في هذا السباق الرمزي يخسر هيروس وتهدر حياته. إن الأحاديث الجدالية في هذا النصف من المسرحية تكوّن خطابها المضاد للحرب، وتنتهي القصة بتأكيد أكبر على الحياة أكثر مما هو مألوف عند هذا المؤلف.

في هذه المسرحية مائة دور تقريباً، تحتاج إلى أربعين ممثلاً، وإن طولها ومداها يشدان الانتباه بقوة، وقد قوبل العرض بالانتقادات المألوفة. فقد ظل النقاد مضطربين إزاء عنف بوند والتتالي المثير لصوره البصرية- إنه ما يسميه توني كولت في كتابه الأول عن بوند « مشاهده المتميزة بالجرأة المسرحية»، مثل الجندي في «لير» الذي يعد النجوم وهو يموت، أو العجوز في «بينغو» الذي يلقي كرات الثلج على شكسبير. ولصالح المسرحية، اعتبرها جون

بيتر في الصنداي تايمز «عقوبة للعالم»، مسرحية على مدى ثلاث ساعات «تتكلم مثل الضمير السيء لعصرنا». ولكن بشكل عام، اعتبرت باردة من حيث العواطف، وربما أيضاً تعاني من جمود المشاعر التي لم يكن المسرح الملحمي مستثنى منها في يوم من الأيام. في ملاحظة حول تقديم أدوار المسرحية (١٩٧٩)، يشير بوند إلى أنه لا يريد لمسرحيته أن تمثل بـ «التوتر الانفعالي الذي يمكن أن نستخدمه حين نخبر شخصاً ما بأن بيته يحترق». وبالطريقة البريختية، يريد لممثليه أن يصبحوا «إيضاحات للقصة إضافة إلى كونهم الناطقين بالنص». لا أن «يجرفهم الانفعال (كما في تمثيل الهواة) أو يتجمدوا عند الحد الأدنى للانفعال (كما في التمثيل حسب المنهج)».

يمكن إضافة المزيد إلى رباطة جأش بوند. إنه ملحد: ففي مقابلة له تكلم عن طفولته في شمال لندن حين كان «يشعر بالرعب إذ يتأمل كيف أن الله محبة، وهو الذي قتل ابنه من أجلنا، وعلقه على الصليب وعذبه وغسلنا بدمه».

إلا أن رؤياه تهكمية أكثر مما هي عاطفية، كما أن الخشبة الواسعة لمسرح أوليفر إضافة لفرقته الكبيرة قد تكون عززت غياب الوضوح في هذا الدرس: «قد تبكي من أجل هيكوبا، لكنك»، تساءل جوبيتر، « هل تبكي نموذجاً ما؟» ومرة أخرى، نستشهد ببيت من إحدى قصائد بوند «الخيال واحد من العلوم الدقيقة».

* * *

المسرح التعبيري عود على بدء

مثل الأساليب الدرامية الأخرى، حوّر المسرح التعبيري والملحمي الواقع بحيث يفهمه المشاهد فهماً جديداً. على كل حال، وخلافاً للأساليب الأخرى، يمكن للمرء أن يعجب به دون أن يستمتع به بالضرورة. إن مؤثراته الداخلة في تكوينه ذات السمات المسرحية الخجولة وحيله في التبعيد التهكمي تضع المشاهد في حالة من السيطرة خاصة وغريبة. إن أسياد الدراما، بالطبع، على حق دائماً، وبامكان الأسلوب التعبيري والملحمي أن يدعوهم للاعراض عنه. ففي مقالته «نظرية درامية عن الجمهور» يتحدث دورنمات عن قصة عرض لـ «علماء الطبيعة» قدم أمام جمهور مكون كلياً من الممرضات اللواتي انفجرن بضحك غير مطلوب لأن الممثل الذي قام بدور موبيوس كان يشبه طبيب نفسٍ يعرفنه جميعاً. يمكن أن نستنتج أن جمهوراً «مسيَّساً» بأي شكل من الأشكال، يمكن أن يستجيب بشلك موحد ويتحدٍ قد لاتمتلك المسرحية قوة للسيطرة عليه. كان التعبيريون الأوائل ميالين إلى الذاتية بشكل مفرط، فانقطعت صلتهم حالاً بواقع الجمهور. فحين يكون المشاهد في حالة خيالية يبدأ بطرح أسئلة الحالم المربكة حول السبب والنتيجة، والعلاقة بين الحافز الفرذي ومتطلبات المجتمع، وهذا يمكن أن يعزز استقلالية نقدية يمكن أن تكون إما كارثة أو نعمة للمسرحي وفرقته. لقد تبنى المسرح الملحمي العناصر التمثيلية والتجسيدية للتعبيرية، وفي الوقت ذاته استبعد عاطفيتها المتأصلة فيها مستفيداً من أية أرضية جديدة اكتسبت لصالح خشبة أكثر موضوعية. وكنتيجة كان الأسلوب الملحمي الناشىء يعكس بيئته إلى أقصى درجة، وبأحسن شكل استجاب لحساسيات مكانه وزمانه. لقد ذكرنا المسرح الملحمي بأن الجانب السياسي للمسرح كمؤسسة

عامة هو الأساسي غالباً والحاضر دوماً. إن كلمة «سياسي» تستخدم بأوسع معانيها- ليس فقط لوصف أداة للدعاية (مع أن هذا وارد أيضاً)، وإنما أيضاً لمنح الخشبة دوراً مشروعاً في القضايا العامة. إن الدراما، كأي شكل فني، تتعامل مع الحقيقة والجمال، إلا أنه ليس من الانصاف أن نتوقع حصول كليهما معاً دائماً.

لاشك أن التعبيرية والمسرح الملحمي قد حدّ من اعتماد الدراما على الحبكة والشخصية لكي يطرح قضاياه العامة، و هذا ما سيعتبره البعض خسارة. وقد شجع أيضاً نمو مسرح المخرج: فمن خلال شكل مفكك، شكل يفتقد الروابط البنيوية للمسرحية المحكمة الصنع، غالباً ما يصبح المخرج هو الوحيد القادر على إيجاد وحدة في الحدث وفهم معنى المناسبة ككل. فجميع الأعنة تبدو وكأنها تتجمع بين يدي رجل واحد، وقد كان بريخت، النصير الأكبر للمسرح الملحمي، محظوظاً إذ أخرج بعضاً من مسرحياته بنفسه. إن غياب البنية المعتادة جعل هذا الشكل هو الأكثر قابلية للتكيف في هذا القرن، ولهذا السبب فقط، سوف تسيطر تفرعاته، بدون شك، على خشبة القرن التالي.

أخيراً، لنعد إلى النقطة الأولى. إن المسرح الملحمي يستجيب بسهولة للسمات المحلية للخشبة. فكل الدراما هي «الآن وإلا فلا»، ويعتبر سوفوكليس أو شكسبير جيداً على الخشبة هذه الأيام لأنه كتب للجمهور الذي عرفه في الماضي. وعلى ضوء مثل هذا الاعتقاد، تحاول هذه الدراسة أن تبين أنه، ما دام بالتحليل النهائي، لايمكن فصل المسرحية وعرضها عن بعضهما بعضاً، حسبما تستدعي الحاجة، فإن علينا أن نبحث في مجمل السياق كي نكتشف أين وضع المشاهد أكبر قدر من الأهمية في حينه. عندئذ تأخذ مسائل النظرية والممارسة والطريقة التي تعدل بها احداهما الأخرى إلى ما لانهاية، في الظهور كقضايا أساسية جداً.

* * *

محتوى الجزء الثالث

التواريخ الواردة هي تواريخ العروض الأولى

١٠ ـ التعبيرية في أمريكا : أونيل

الامبراطور جونز (١٩٢٠) القرد الكثيف الشعر (١٩٢٢)

١١ ـ التعبيرية في أمريكا : ما بعد أونيل

الآلة الحاسبة (١٩٢٣) موت بائع (١٩٤٩) كامينوريل (١٩٥٣)

١٢ ـ التعبيرية في ايرلندا : أوكيسي في المرحلة المتأخرة

الكأس الفضي (١٩٢٨)

١٣ ـ المسرح الملحمي في ألمانيا : بيسكاتور وما بعد

الجندي الطيب شفيك (١٩٢٨)

١٤ ـ المسرح الملحمي في ألمانيا : بريخت في بداياته

بعل (١٩٢٣) رجل برجل (١٩٢٦) وأوبرا البنسات الثلاثة (١٩٢٨)

١٥ ـ المسرح الملحمي في ألمانيا : بريخت في المراحل المتأخرة

غاليلو (١٩٤٣) الأم شجاعة (١٩٤١) دائرة الطباشير القوفازية (١٩٤٨)

١٦ ـ المسرح الملحمي في ألمانيا بعد بريخت

الزيارة (١٩٥٦) كاسبار (١٩٦٨)

١٧ ـ المسرح الوثائقي بعد بيسكاتور

الحرب والسلم (١٩٥٥) المندوب (١٩٦٣)

١٨ ـ المسرح الملحمي في بريطانيا

رقصة الرقيب مسغريف (١٩٥٩) المرأة (١٩٧٨)

المسرح التعبيري عود على بدء

جدول يتضمن الأحداث الهامة في تاريخ المسرح

احداث عالمية	كتاب وفنانون واحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٨٥١		
لويس نابليون رئيساً لفرنسا	«الأوبرا والدراما» تأليف فاغنر	
المعرض الكبير في لندن	ابسن يعمل في الاخراج في بيرغن	
	وكريستيانا (حتى ١٨٦٢)	
	استخدام الضوء الموجه الى المسرح	
١٨٥٩		
«أصل الأنواع» لداروين		
١٨٦١		
توحيد المانيا		
الحرب الأهلية الامريكية		
(حتى عام ١٨٦٥)		
١٨٦٥		
اغتيال لنكولن		«تريستان وايزولده» لفاغنر
		«المجتمع» روبرتسون
١٨٦٦		
غيورغ الثاني يشكل فرقة		ابسن يعرض «براند»
ساكس ما ينتغن		
١٨٦٧		
احتلال كندا		ابسن يعرض «بيرجنت»
«رأس المال» لكارل ماركس		الطبقة
وفاة بودلير		لروبرتسون
١٨٧٠		
الحرب الفرنسية- البروسية (حتى ١٨٧١)	وفاة دوماس بيير	
وفاة ديكنز		
١٨٧١		
توحيد ألمانيا	«هدف الأوبرا» لفاغنر	
١٨٧٢	«ولادة التراجيديا» نيتشه	
١٨٧٣		زولا يعرض «تيريز راكان»

احداث عالمية	كتاب وفنانون واحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٨٧٤	فرقة ساكس - ماينفن تقوم بجولة	
١٨٧٦		
اختراع الهاتف	بناء مسرح بايرويت	«فاغنر يقدم الخاتم»
١٨٧٧		
اختراع الغرامافون		ابسن يكتب «اعمدة المجتمع»
		ابسن يكتب «بيت الدمية»
١٨٧٩		صدور «فويزيك» لبوشنر
١٨٨٠		
وفاة جورج اليوت وفلوبير	زولا «الطبيعة في المسرح»	«اعمدة المجتمع» («الرمال المتحركة») في لندن
	استخدام الإنارة الكهربائية في المسرح	
١٨٨١		ابسن يكتب «الاشباح»
وفاة دستويفسكي		
١٨٨٣	تشكيل فرقة المسرح الالماني في برلين	«الأشباح» تعرض في ستوكهولم
	وفاة فاغنر	ابسن يكتب «البطة البرية»
١٨٨٧	انطون يؤسس المسرح الحر في باريس	سترندبيرغ يكتب مسرحية «الأب»
١٨٨٨	سترندبيرغ يفتتح مسرح داغمار في كوبنهاجن	تولستوي يكتب «قوة الظلام»
		سترندبيرغ يكتب «الآنسة جولي»
١٨٨٩		
وفاة براونينغ	براهم يفتتح مسرح فراي بونيه في برلين	«بيت الدمية» تعرض في لندن ونيويورك
١٨٩٠		
وفاة فان كوخ		
	فيله يفتتح مسرح فراي فولكسبونيه ببرلين	«الاشباح» تعرض في باريس
		ابسن يكتب «هيدا غابلر»
	وفاة بوسيكولت	مترلينك يكتب «الدخيلة» و«الاعمى»

احداث عالمية	كتاب وفنانون واحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٨٩١		
وفاة ملفيل ورامبو	غرين يفتتح المسرح المستقل في لندن	
	شو يكتب «جوهر الابسنية»	«الاشباح» تعرض في لندن
	فدكيند يكتب «يقظة الربيع»	
١٨٩٢		
وفاة تينسون		هاوبتمان يكتب «النساجون»
		شو يكتب «بيت الأرامل»
		ييتس يكتب «الكونتيسة كاتلين»
١٨٩٣		
وفاة موباسانت	مسرح الأوفر يؤسسه لونييه-بو	شو يكتب مسرحية «مهنة السيدة وارن»
وتشايكوفسكي		مترلينك يكتب «بيلياس ومليزاند»
١٨٩٤	براهم يعمل في المسرح الالماني	شو يكتب «السلاح والانسان»
		ييتس «موطن رغبة القلب»
١٨٩٥		
انتاج الافلام السينمائية	آبيا يكتب «اخراج اعمال فاغنر»	«بيت الدمية في امريكا»
		فدكيند يكتب «روح الأرض»
١٨٩٦		
وفاة فيرلان	مترلينك «كنز المتواضع»	لونييه-بو يقدم «سالومي».
		جاري يقدم «اوبو ملكا»
		«النورس» في سان بطرسبرغ
١٨٩٧		
وفاة براهمز	تأسيس مسرح الفن بموسكو من قبل ستانسلافسكي ودانشنكو	
١٨٩٨		
وفاة ملارميه		مسرح الفن بموسكو يقدم «النورس»
		سترندبيرغ يكتب «الى دمشق»
١٨٩٩		
حرب البوير (حتى ١٩٠٢)	آبيا يكتب «الموسيقا وفن المسرح»	
	ييتس والليدي غريغوري يؤسسان المسرح الادبي الايرلندي	ابسن يكتب «عندما ننهض نحن الموتى»
		تشيخوف يكتب «الخال فانيا»

احداث عالمية	كتاب وفنانون واحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٩٠٠ وفاة نيتشه	وفاة وايلد	«الى دمشق» تعرض في ستوكهولم
١٩٠١ الكومونو يلبث الاسترالي وفاة الملكة فكتوريا ظهور كتاب فرويد «تفسير الاحلام»		ستراندبيرغ يكتب «الفصح» تشيخوف يكتب «الأخوات الثلاثة»
١٩٠٢	رينهارت يؤسس مسرح كلاينز وفاة زولا	ستراندبيرغ يكتب «مسرحية حلم» غوركي يكتب «الحضيض» «موت دانتون» تعرض في برلين
١٩٠٣ طيران الاخوة رايت		سينغ «ظل المحارب»
١٩٠٤ تفاهم دولي الحرب الروسية ـ اليابانية (حتى ١٩٠٥)	افتتاح مسرح أبي في دبلن تأسيس جمعية الخشبة الانكليزية في مسرح كورت (فيدين وباركر) وفاة تشيخوف	تشيخوف يكتب «بستان الكرز» سينغ يكتب «مسافرون الى البحر» ييتس «على شاطىء بيل»
١٩٠٥	كريغ يكتب «فن المسرح» رينهارت في المسرح الالماني مايرخولد في مسرح الفن بموسكو	«مهنة السيدة وارن» تعرض في نيورك شو يكتب: «الانسان والسوبرمان» رينهارت يقدم «حلم ليلة منتصف صيف» في برلين
١٩٠٦ وفاة سيزان	أبيا يلتقي بد الكروز مايرخولد في سان بطرسبرغ رينهارت يؤسس كامر شبيلهاوس وفاة ابسن	كلوديل يكتب «قسمة الظهيرة» رينهارت يقدم «يقظة الربيع» مايرخولد يقدم «هيدا غابار»

أحداث عالمية	كتاب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٩٠٧		
احتلال نيوزيلاندا	سترندبيرغ يفتتح مسرح انتيما في ستوكهولم	سترندبيرغ يكتب «الموسيقا الشبح»
	وفاة جاري	سينغ يكتب «فتى العالم الغربي المدلل»
		اندريف «حياة الانسان»
		كوكوشكا «القاتل، أمل النساء»
١٩٠٨	بيراند يللو يكتب مقالة «حول الفكاهة»	مترلينك «العصفور الأزرق»
١٩٠٩		
فرقة الباليه الروسية في باريس	كريغ يحرر «القناع» (حتى ١٩٢٩)	
	وفاة سينغ	
١٩١٠		
اتحاد جنوب افريقيا	ييتس يكتب «المسرح التراجيدي»	رينهارت يقدم «اوديب ملكاً»
وفاة الملك ادوارد السابع	وفاة تولستوي	مايرخولد يقدم «دون جوان»
١٩١١		
أول معرض للانطباعية المتأخرة		رينهارت يقدم «المعجزة»
		مسرحية سينغ «فتى العالم الغربي» تعرض في نيويورك
١٩١٢		
المعرض الثاني للانطباعية المتأخرة		كريغ يقدم «هاملت» في موسكو
		«باركر» يقدم شكسبير على سافوي
كارثة التيتانيوم	وفاة براهم	افرينوف يكتب «مسرح الروح»
	وفاة سترندبيرغ	سورج يكتب «الشحاذ»
١٩١٣		
ترجمة «تفسير الاحلام لفرويد الى الانكليزية	كوبو يفتتح فيوكولومبييه	شياريللي «القناع والوجه»
		«موت دانتون» و«فوريزيك» تعرضان في ميونخ
لورانس يكتب «أبناء وآباء»		كايزر «مواطنون من كالي»
١٩١٤		
الحرب العالمية الاولى (حتى ١٩١٨)	تايروف يؤسس مسرح كاميري في موسكو	باركر يقدم «حلم منتصف ليلة صيف»

أحداث عالمية	كتاب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
	فاختانغوف يؤسس الاستديو الثالث في مسرح الفن بموسكو	على مسرح سافوي»
١٩١٥		
تصف لوزيتانيا بالطوربيد	تأسيس فرقتي بروفنستاون بلايرزو واشنطن سكوير بلايرز في نيويورك	برونن «قتل الأب»
١٩١٦		
ثورة الفصح في دبلن وفاة هنري جيمس	المعرض الدادي في زيوريخ «فنون المسرح» تصدر في نيويورك	برناردشو «بيت القلوب المحطمة» ييتس «عند بئر الصقر» بيرانديللو «انت على حق» كايزر «من الصباح حتى منتصف الليل»
١٩١٧		
أمريكا تدخل الحرب الثورة الروسية ترجمة «علم النفس اللاشعور» ليونغ الى الانكليزية	كوبو في نيويورك (حتى ١٩١٩) رينهارت «المانيا الفتاة»	أوبولينير «ثديا تيريزياس» كوكتو «العرض» كايزر: ثلاثية «الغاز»
١٩١٨		
توقيع الهدنة وفاة ديبوسي	وفاة فديكيند	مسرحيات اونيل ذوات الفصل الواحد عن البحر بريخت: «بعل»
١٩١٩		
«خزانة الدكتور كاليغاري» فيلم سينمائي وفاة رينوار	رينهارت يؤسس مسرح غروس شاوشبيلهاوس غروبيوس يفتتح مسرحي فايمار وباوهاوس.	تولر: التحول»
١٩٢٠		
تأسيس عصبة الأمم	ماير خولد يفتتح مسرح الدولة في موسكو مهرجان سالزبورغ باشراف رينهارت وهوفمنشتال افتتاح المسرح الوطني الشعبي	فاختانغوف يقدم «الروح الشريرة» اونيل «الامبراطور جونز» «اوبرا الشحاذين» على المسرح الغنائي في هامرشتاين

احداث عالمية	كتاب وفنانون واحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٩٢١		
تأسيس دولة ايرلندا الحرة	دولان يفتتح الاتيلية (حتى ١٩٣٨)	كوكتو «الزفاف على برج ايفل»
		بيراندللو «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»
	ماغووان «مسرح الغد»	كاريل شابك «آر. يو. آر»
		تولر: «الرجل والجماهير»
١٩٢٢		
موسوليني يتسلم السلطة في ايطاليا	فرقة مسرح الفن بموسكو تزور باريس	بيراندللو «هنري الرابع»
الحرب الاهلية الايرلندية	افتتاح مسرح المختبر الامريكي	اونيل «القرد الكثيف الشعر»
بداية البث الاذاعي جويس «يوليس»	ماغووان وجونز «الصناعة المسرحية القارية»	
اليوت «الارض اليباب»	وفاة فاختانغوف	
١٩٢٣	مسرح شليمر، باوهاوس حتى ١٩٢٩)	شليمر يقدم «بالية ثلاثية»
	مسرح الفن بموسكو يزور باريس	رايس «الآلة الحاسبة»
	وفاة بيرنهارت	جوفيه يقدم «دكتور كنوك»
١٩٢٤		
ستالين يتسلم السلطة في روسيا	ستانسلافسكي «حياتي في الفن»	اوكيسي «جونو والطاووس»
مان «الجبل السحري»	مدرسة كوبو في بور غندي	كوكتو «الآلة الجهنمية»
وفاة بوتشيني	اول بيان سريالي	اونيل «رغبة تحت شجر الدردار»
	موسم بروفنستان التجريبي في نيويورك	بيسكاتور «العرض الاحمر الصاخب»
	بيسكاتور في مسرح فولكسبوينه	
١٩٢٥	بيراندللو يفتتح مسرح الفن في روما	اوبرا بيرغ «فوزيك»
		«هاملت» بلباس عصري
١٩٢٦		
أضراب عام في بريطانيا	أرتو وفيتراك يؤسسان مسرح الفرد جاري	اوكيسي «المحراث والنجوم»
انتاج فيلم «ميتروبوليس»		اونيل «الإله الكبير براون»
		بريخت «رجل برجل»
		مايرخولد يقدم «المفتش العام»

احداث عالمية	كتاب وفنانون واحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٩٢٧		
ترجمة «الفعل المنعكس الشرطي» ج لبافلوف الى الانكليزية	غروبيوس يصمم المسرح الكلي وفاة ايسادورا دونكان	أرتو «دفق الدم» تولر «بفرح نعيش» وبيسكاتور يخرجها
١٩٢٨		
وفاة توماس هاردي	أوكيسي يغادر ايرلندا وفاة آبيا	بريخت «اوبرا البنسات الثلاث» اوكيسي «الكأس الفضي» بيسكاتور يخرج «الجندي الطيب شفايك»
١٩٢٩		
انهيار وول ستريت الازمة الاقتصادية العالمية أول فيلم ناطق	تأسيس فرقة المجموعة في نيويورك تأسيس جمعية الدراما الدينية بيسكاتور يكتب «المسرح السياسي» وفاة دياغيليف	رايس «مشهد الشارع» جيرودو «امفتريون ٣٨» مايا كوفسكي «البق»
١٩٣٠		
وفاة د. هـ لورانس	باتي في مسرح مونبارناس	بريخت «ازدهار وانهيار مدينة ماهاجوني» ماياكوفسكي «الحمام»
١٩٣١	لوركا يؤسس مسرح الكوخ (البراكة) سان - دنيس يؤسس فرقة كومباني دي كانز تأسيس ورشة بيسكاتور المسرحية (نيويورك)	أوبي «نوح» سالاكرو «فندق اطلس» اونيل «الحزن يليق بالكترا»
١٩٣٢	اول بيان لمسرح القسوة اوخلوبوكوف في المسرح الواقعي بموسكو	
١٩٣٣		
هتلر يتسلم السلطة في المانيا روزفلت رئيساً لأمريكا (حتى ١٩٤٥)	البيان الثاني لمسرح القسوة	لوركا «عرس الدم» اوكيسي «داخل البوابات»
١٩٣٤	جوفيه في مسرح الاثينيه بيتوييف في مسرح الماتوران	هيلمان «ساعة الأطفال» لوركا «يرما»
١٩٣٥		
مشروع المسرح الفدرالي الامريكي	أرتو يؤسس مسرح القسوة	اوديتس «بانتظار لفتي»

احداث عالمية	كتاب وفنانون واحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
(حتى ١٩٣٩)		جيرودو «حرب طروادة لن تقع»
		اليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية»
١٩٣٦		
الحرب الأهلية الاسبانية	ترجمة «الممثل يستعد» لستانسلافسكي الى	لوركا «بيت برناردالبا»
اول تلفزيون عام	الانكليزية	جوفيه يقدم «مدرسة الزوجات»
	وفاة بيرانديللو ولوركا	
١٩٣٧		اوديتس «الفتى الذهبي»
		جيرودو «الكترا»
١٩٣٨		
المانيا تضم النمسا	«المسرح وقرينه» لأرتو	كوكتو «الآباء المزعجون»
اتفاقية ميونخ	«مشهد في الشارع» لبريخت	وايلدر «بلدتنا»
	وفاة ستانسلافسكي	
١٩٣٩		
الحرب العالمية الثانية	وفاة ييتس، تولر وبيتوييف	هيلمان «الثعالب الصغيرة»
(حتى ١٩٤٥)		بريخت «غاليليو» و«الأم شجاعة»
١٩٤٠		
احتلال باريس ومعركة بريطانيا	بارو في الكوميدي فرانسيز	بريخت «انسان ستسوان الطيب»
تشرشل رئيس الوزارة	وفاة مايرخولد ولونييه - بو	اوكيسي «الغبار الأرجواني»
١٩٤١		
الحرب بين المانيا وروسيا	بريخت في امريكا (حتى ١٩٤٧)	«الأم شجاعة» تقدم في زيورخ
بيرل هاربر: امريكا تدخل الحرب		
وفاة جويس		
١٩٤٢	كامو: «اسطورة سيزيف»	سارتر «الذباب»
		وايلدر «نجونا باعجوبة»
		اوكيسي «ورود حمراء من أجلي»
١٩٤٣	وفاة انطون ودانشنكو ورينهارت	أنوي «انتيغونا»
١٩٤٤		
بداية الانزال على شاطيء النورماندي	اغلاق المسارح في النمسا والمانيا	وليامز «هواية الحيوانات الزجاجية»

احداث عالمية	كتاب وفنانون واحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
	وفاة جيرودو	كامو «كاليغولا»
		سارتر «الطريق المسدود»
١٩٤٥		
اول قنبلة ذرية	ورشة ليتلوود المسرحية	جوفيه يعرض مسرحية جيرودو «مجنونة شايو»
تأسيس الأمم المتحدة	وفاة كايزر وجيسنر	
حزب العمال يتسلم السلطة في بريطانيا		بريخت «دائرة الطباشير القوقازية»
١٩٤٦	تأسيس فرقة رينو - بارو (حتى ١٩٥٦)	اونيل «عودة رجل الثلج»
	وفاة هاويتمان	سارتر «رجال بلا ظلال»
١٩٤٧	تأسيس ستوديو الممثلين في نيويورك	وليامز «عربة اسمها الرغبة»
	بيك ومالينا يؤسسان المسرح الحي	بارو يعرض «القضية» لكافكا
		جوفيه يقدم «الخادمات» لجينيه
		«هاليليو» تعرض في امريكا
١٩٤٨		
الاعلان عن قيام اسرائيل	بريخت «اورغانون صغير للمسرح	سارتر «الأيدي القذرة»
النظام الشيوعي في تشكوسلوفاكيا	وفاة أرتو	بارو يعرض مسرحية كلوديل «قسمة الظهيرة»
١٩٤٩	يونسكو يؤسس كلية الباتافيزيقيا	ميللر «موت بائع»
	وفاة سترلينك وكوبو ودولان	اليوت «حفل كوكتيل»
	بريخت وفيغل يؤسسان البرلينرانسامبل	اوكيسي «الديك اللعين»
١٩٥٠		
الحرب الكورية (حتى ١٩٥٣)	بيسكاتور يعود الى امريكا	انج «عد يا شيبا الصغير»
المحاكمات المكارثية (حتى ١٩٥٤)	وفاة شو وتايروف	يونسكو «المغنية الصلعاء»
١٩٥١		
مهرجان بريطانيا	فيلار في المسرح الوطني (حتى ١٩٦٣)	وليامز «وشم الوردة»
	وفاة جوفيه	
١٩٥٢		
تجربة القنبلة الهيدروجينية	سارتر «القديس جينيه»	بيكيت «بانتظار غودو»
	كيج في كلية بلاك ماونتين	ادموف «الباروديا»
١٩٥٣		
تأسيس المانيا الشرقية	مهرجان شكسبير في كندا	ميللر «الاختبار القاسي»

أحداث عالمية	كتاب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
وفاة ستالين	وفاة اونيل	آدموف «بروفسور تاران»
		وليامز «كامينوريل»
١٩٥٤		
حرب التحرير الجزائرية (حتى ١٩٦٢)	دورنمات «مسرح المشاكل»	يونسكو «اميديه»
	برلينر انسامبل في اول مهرجان بباريس	ميللر «منظر من الجسر»
١٩٥٥	ليتلوود في ستراتفورد شرق لندن	اداموف «بينغ بونغ»
	وفاة كلوديل	بيسكاتور يقدم «الحرب والسلام»
١٩٥٦		
الثورة الهنغارية	فرقة الخشبة الانكليزية في مسرح رويال	اونيل «رحلة النهار الطويلة»
ازمة قناة السويس	كورت (اسسها ديفاين)	اوزبورن «انظر الى الوراء غاضبا»
	برلينر انسامبل في لندن	دورنمات «الزيارة»
	وفاة بريخت	جينيه «الشرفة»
١٩٥٧		
معاهدة روما لتأسيس السوق الأوروبية		بيكيت «لعبة النهاية»
المشتركة		جينيه «السود»
اول رحلة روسية للفضاء		اوزبورن «السامر»
وفاة سيبيليوس		
١٩٥٨		
ديغول رئيسا لفرنسا (حتى ١٩٦٩)		أربال «نزهة في ارض المعركة»
جسر برلين الجوي		بنتر «حفلة عيد الميلاد»
		فريش «مشعلو الحرائق»
١٩٥٩	غروتوفسكي يؤسس المختبر البولوني	ويسكر «جذور»
	للمسرح	ألبي «قصة حديقة الحيوان»
	ديفز يؤسس فرقة سان فرنسيسكو الايمائية	آردن «رقصة الرقيب مسغريف»
	كابرو «١٨ حادثة (هابيننغ)»	
١٩٦٠	بيتر هول يدير فرقة شكسبير الملكية	ألبي «الحلم الأمريكي»
	(حتى ١٩٦٨)	آردن «الملاذ السعيد»
	وفاة كامو	

احداث عالمية	كتاب وفنانون واحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
١٩٦١		
القوات الامريكية في فيتنام	مسرح الخبز والدمية في نيويورك	بيكيت «الايام السعيدة»
بناء جدار برلين	نادي لاماما التجريبي للمسرح في نيويورك .	فريش «اندورا»
١٩٦٢		
ازمة الصواريخ الكوبية	يونسكو «ملاحظات وملاحظات مضادة»	يونسكو «الملك يموت»
افتتاح مركز لنكولن للفنون التمثيلية في نيويورك (اكمل ١٩٦٩)	ايسلن «مسرح العبث»	البي «من يخشى فرجينياوولف»
		دورنمات «الفيزيائيون»
		نسخة بروك من «الملك لير» لفرقة شكسبير الملكية
١٩٦٣		
اغتيال الرئيس كندي	افتتاح المسرح الوطني بلندن	مالينا تقدم «السجن»
	موسم مسرح القسوة لبروك	آردن «حمار المشغل»
	تأسيس المسرح المفتوح في نيويورك	ليتلوود «اوه يالها من حرب جميلة»
	وفاة تزارا وكوكتو وأوديتس	بيسكاتور يقدم «المندوب» لهوكوث
١٩٦٤	المسرح الحي في اوربا	فايس «مارات/ ساد»
	وفاة اوكيسي	غروتوفسكي «اكروبوليس»
١٩٦٥	الزيارة الثانية لبرلينر انسامبل الى لندن	بروك يقدم «مارات/ ساد»
	وفاة أليوت	بوند «الجونا»
		بيك يقدم «فرانكنشتاين»
١٩٦٦	كيربي «هابينينغ»	البي «توازن دقيق»
	وفاة كريغ وبرينتون وبيسكاتور	فان ايتالي «هيا امريكا» التي قدمها شايكن
		هاندكه «اهانة الجمهور»
١٩٦٧	تأسيس فرقة العرض في نيويورك	ستوبارد «موت روزنكرانتس وغلد نشتيرن»
	وفاة رايس	أربال «المعماري وامبراطور آشور»
١٩٦٨		
اضطرابات باريس	بروك «المساحة الفارغة»	بيك يقدم «الجنة الآن»
رفع الرقابة عن المسرح في بريطانيا	غروتوفسكي «نحو مسرح فقير»	شيشنر يقدم «ديونيزيوس في ٦٩»

أحداث عالمية	كتاب وفنانون وأحداث مسرحية	مسرحيات وعروض
	فايس «ملاحظات من اجل تحديد مسرح وثائقي»	هاندكه «كاسبار»
١٩٦٩ هبوط الامريكيين على سطح القمر		خروتوفسكي «الامير الوفي» برينتون «كريستي عاشقاً»
١٩٧٠	المركز الدولي للبحوث المسرحية في باريس	بروك يقدم «حلم ليلة منتصف صيف» هيثكوت وليامز «اي سي/ دي سي» ستوري «وطن»
١٩٧١	مهرجان بروك في بيرسبوليس وفاة فيلار وادموف	بنتر «الأزمنة القديمة» بوند «لير»
١٩٧٢	وفاة فيغل	ستوبارد «القافزون»
١٩٧٣ بريطانيا تنضم للسوق الاوربية المشتركة	هال في المسرح الوطني	شايكن «المشوار الليلي» بوند «لعبة القمار» برينتون وهير «براسناك»
١٩٧٤		ستوبارد «سخافات»
١٩٧٥ فضيحة ووترغيت في واشنطن	وفاة وايلدر	ايكبورن «الفاتحون النورمانديون» غريفيث «الكوميديون» ماميت «الجاموس الأمريكي»
١٩٧٦ نهاية الحرب الفييتنامية ذكرى مرور ٢٠٠ سنة على تأسيس امريكا.	المسرح الوطني يفتتح على الضفة الجنوبية.	بروك يقدم «الإيك» برينتون «اسلحة السعادة»
١٩٧٨		بوند «المرأة»
١٩٧٩		بنتر «الخيانة»

الفهرس

الجزء الأول : الواقعية والطبيعية

الجزء الثاني: الرمزية ، السريالية والعبثية

الجزء الثالث
بين النظرية والممارسة التعبيرية والمسرح الملحمي

٣٠٠٠ ط ١ / ١٠/ ١٩٩٥

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٥

سعر النسخة داخل القطر
٣٢٥ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل
٦٥٠ ل.س